

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

**OS LADRILHOS DA ESCRITA MEMORIAL EM *INFÂNCIA*
DE GRACILIANO RAMOS**

Ana Paula Ricci de Jesus

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, sob orientação da Profa. Dra. Débora Cristina Morato Pinto, com condição parcial para obtenção do título de Mestre.

AGOSTO DE 2022

ANA PAULA RICCI DE JESUS

**Os ladrilhos da escrita memorial em *Infância* de Graciliano
Ramos**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura da UFSCar como
condição parcial para obtenção do
título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Débora
Cristina Morato Pinto

SÃO CARLOS
2022



Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Ana Paula Ricci de Jesus, realizada em 06/09/2022.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Débora Cristina Morato Pinto (UFSCar)

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar)

Profa. Dra. Rita de Cássia Souza Paiva (UNIFESP)

À minha avó Ira e aos meus pais, Maria Helena e Valdir, por compartilharem comigo a existência e me ensinarem “a estranha mania de ter fé na vida”.

Agradecimentos

A frase clichê “todo fim é um recomeço” faz jus ao processo de escrever uma dissertação. O fim representa não só o nascimento de um texto, de novos olhares sob o objeto pesquisado e de conexões e reflexões outras, mas um renascimento do escritor-pesquisador. É recomeço porque a dor da escrita é como um parto de si: uma nova ordem subjetiva se molda no processo por trás das páginas que virão a seguir. Esse rico e árduo caminho só poderia ter sido percorrido graças a algumas pessoas.

Assim, agradeço imensamente ao PPGLit por todo o suporte oferecido durante os momentos mais diversos do mestrado. Aos professores que fizeram parte dessa caminhada: Daniel Marinho Laks e Wilson Alves Bezerra pelas aulas, conversas e leituras atentas aos textos produzidos. Ao professor Wilton José Marques, pelas aulas e orientação extra camarada e amiga que me direcionou em vários momentos. À professora Diana Junkes, que trouxe a poesia em forma de coragem e inspiração em suas aulas e na defesa. Ao professor Franco Sandanello pelas aulas e sua leitura atenta e cuidadosa no meu texto da qualificação. Agradeço, em especial, à minha querida orientadora Débora Cristina Morato Pinto, pela parceria constante desses últimos três anos, pela paciência nas leituras, pelo carinho nos momentos delicados, pelo incentivo e confiança essenciais para o término desse ciclo.

Agradeço carinhosamente aos meus amigos que prestaram seus ouvidos, pensamentos nas conversas animadas sobre o mestrado e me deram colo nos momentos de desânimo e desespero. Ao Eduardo Rezende pelos cafezinhos nas visitas mensais à terrinha que me traziam a alegria e o equilíbrio necessários. À Maria Donaire pela espera companheira e amiga dos nossos encontros escassos devido às 40 horas de trabalho semanal e escrita da dissertação aos finais de semana. À Ana Luísa e Raul pelas inúmeras jantas, cafés e cervejas, presenciais e online, de conforto e desabafo sobre a desgastante tarefa de ser pesquisador no Brasil desde 2019. À Daíse, Jess, Riki, Vitor, Fre, Gi, Carlão, Tamara, Amanda que foram, muitas vezes, os respiros e as risadas preciosas e primordiais desse período.

Ao meu amado companheiro Gabriel Ramponi, pelo amparo, cuidado, parceria, escuta, afeto, atenção e amor insubstituíveis para mim desde o começo de tudo.

Aos meus pais, Maria Helena e Valdir Carlos, e minha avó paterna, Iraci de Jesus, que, em sua simplicidade e sabedoria popular, foram sempre os maiores incentivadores do estudo como instrumento transformador e do meu percurso intelectual. Por todo o suporte que me ofereceram pude usufruir do programa PROUNI, me graduar em Letras e, a partir desse

momento, um mundo de possibilidades se abriu. Foi na graduação que iniciei a pesquisa na iniciação científica e descobri o gosto pela pesquisa. Se hoje ocupo certos lugares e possuo olhares os quais meus pais não compartilham comigo, foi graças à generosidade e dedicação que eles depositaram em mim; sou uma continuação da luta dos meus. Meu título acadêmico, antes de ser meu, é deles.

“Se eu quiser preparar um copo de água com açúcar não tenho outro remédio senão esperar que o açúcar se dissolva. Esse fato insignificante tem muito para nos ensinar. Porque o tempo que é necessário esperar já não é o tempo matemático que se aplicaria na mesma medida ao longo de toda a história do mundo material, caso ela se achasse exposta de uma só vez no espaço. É um tempo que coincide com a minha impaciência, isto é, com uma certa porção da minha própria duração, a qual não pode ser esticada nem encolhida a nosso bel-prazer. Não se trata já do pensado, mas do vivido.”

Henri Bergson

RESUMO

O propósito deste trabalho é apresentar uma leitura da obra *Infância* de Graciliano Ramos sob a perspectiva memorialística, em específico, no que diz respeito a uma estética da memória presente no livro. Para a composição dessa análise, destaca-se o viés da escrita de si da narrativa, tanto para o reconhecimento das características pertencentes ao gênero literário autoficção da obra, quanto para a configuração de uma escrita testemunhal e de significado ímpar para a elaboração do trauma de uma infância mediada pela violência. Para costurar essas percepções elencadas, trabalhamos também com a hipótese de que a técnica do impressionismo literário realiza os contornos necessários e confere cores e sensações aos fragmentos da memória do autor que são retratadas de modo não-linear, tal qual princípios fundamentais das reminiscências. Por fim, a parte final da dissertação busca explicitar estes elementos a partir de excertos do próprio livro *Infância* de Graciliano.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Infância; memória; impressionismo; autoficção.

ABSTRACT

The aim of this work is to present an interpretation of the work *Infância* by Graciliano Ramos under the memorialist perspective, specifically concerning to a certain aesthetic of the memory in the book. For the composition of this analysis, we seek to highlight the writing of the self of the narrative, both for the recognition of the characteristics of autofiction as a literally genre, and the configuration of a testimonial writing and singular meaning for elaborating childhood's traumas mediated by violence. To relate these different perceptions, we also develop the hypothesis of impressionism techniques drawing the necessary lines and giving colors and sensations to the author's memory fragments, in a non-linear portrait, just like fundamental principles of reminiscence. Finally, the last part of the dissertation tries to reveal these elements from excerpts from the book *Infância* itself.

Key-words: Graciliano Ramos; *Infância*; memory; impressionism; autofiction.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO -----	10
CAPÍTULO 1 -----	17
AS FICÇÕES DE SI E O RETRATO FRAGMENTADO EM <i>INFÂNCIA</i> -----	17
1.1 – A AUTOFICÇÃO EM <i>INFÂNCIA</i> DE GRACILIANO RAMOS -----	18
1.2 – AS MULTIFACES DO MESTRE GRAÇA: A PRESENÇA DE ELEMENTOS DO IMPRESSIONISMO LITERÁRIO NA OBRA <i>INFÂNCIA</i>. A NARRATOLOGIA. -----	27
1.3 – IMPRESSIONISMO, NARRATIVA E REALIDADE -----	34
CAPÍTULO 2 -----	43
UM METICULOSO PESSIMISTA EM BUSCA DA COMPREENSÃO DE SI -----	43
2.1 – O TESTEMUNHO COMO CONDIÇÃO DE SOBREVIVÊNCIA -----	44
2.2 – O ENCONTRO DOS NÃO LUGARES: LITERATURA E MEMÓRIA -----	51
2.3 – A MEMÓRIA COMO CATALIZADORA DE <i>INFÂNCIA</i> -----	57
CAPÍTULO 3 -----	63
UM CALEIDOSCÓPIO DE <i>INFÂNCIA</i>: -----	63
UMA ANÁLISE SOB O VIÉS DOS QUATRO SUBSTRATOS TEÓRICOS -----	63
3.1 – O RESGATE DA MEMÓRIA COMO PROPULSOR DO IMAGINÁRIO: FRAGMENTOS QUE CONSTROEM O EU -----	63
3.2 – A INFÂNCIA INFERNAL: <i>O INFERNO</i> COMO PONTE DA FICÇÃO DE SI -----	71
3.3 – METÁFORAS DE UMA VIDA POSSÍVEL: O VIÉS IMPRESSIONISTA E A INCANSÁVEL POÉTICA DO VELHO MENINO GRAÇA -----	79
CONCLUSÃO -----	86
REFERÊNCIAS -----	89

Introdução

João Cabral de Melo Neto, em seu poema *Graciliano Ramos*¹, ressalta a objetividade destemida e marca característica do velho Graça. A cada início de estrofe, a exatidão de sua literatura é reforçada:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto de cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
Ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.²

¹ MELO NETO, 1995, p. 131-132.

² Ibid.

A aridez materializada, porém, é reveladora da grande nascente que nunca se esgota no interior desse alagoano. Ao reafirmar cada uma de suas certezas, ilude o leitor e abre passagem para experimentar sem ser percebido. Ao observarmos de perto sua literatura, percebemos que, como afirma Candido, “para ler Graciliano Ramos convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada”³

Graciliano Ramos, Grace para sua esposa Heloísa, ou Graça para os amigos e admiradores, nasceu no dia 27 de outubro de 1892 em Quebrangulo, Alagoas. O mais velho dos dezessete filhos de Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ramos, desembestou para a literatura⁴ dez anos depois, em sua primeira visita à biblioteca do tabelião Jerônimo na cidade de Viçosa, Alagoas. Naquele fatídico dia de calor, se iniciava a jornada de um dos melhores romancistas brasileiros.

Apesar de ser considerado um romancista realista ou regionalista, nossa perspectiva de análise assume a constatação de que o escritor “queimava meticulosamente cada etapa, no sentido de quem destrói a forma para recomeçar adiante.”⁵ Seu realismo se encontra no registro dos acontecimentos e das situações da vida, mas está, para além, na sua técnica de aprofundamento descritivo e na “força íntima” dos fatos que narra. Seu silêncio retratava o essencial e, também, a “fala seca” de uma vida árida e de uma ordem contrária ao que o escritor carregava dentro de si como filosofia de vida. Em um contexto de transição, teria feito de sua obra terreno para experimentação pessoal: “seus livros são espécies de proposições de uma vida possível”⁶ em uma concatenação literária da vida do próprio autor, uma possibilidade de existência diferente da que lhe era imposta pela ordem social vigente. Havia em Graciliano Ramos um “desajuste profundo”⁷ e essencial, como especula Candido, e é esta característica que vai separá-lo – e, por consequência, diferenciar sua obra – dos demais romancistas nordestinos da época.

Ainda que o autor possua uma das fortunas críticas mais extensas da literatura brasileira⁸, parte da crítica literária pode ter negligenciado a presença de elementos diversos e menos evidentes, ao enfatizar aspectos que permitem atribuir a um autor ou uma obra o selo de uma

³ CANDIDO, 2012, p. 17.

⁴ MORAES, 2012, p. 22.

⁵ CANDIDO, op. cit., p. 141. Os ensaios canônicos de Antonio Candido sobre Graciliano Ramos, reunidos no volume *Ficção e Confissão*, abrem e reabrem perspectivas de estudos sobre a singularidade e a profundidade do grande escritor, especialmente por sua análise incontornável do entrelaçamento entre a crítica social e a interioridade pessoal, que tem em Infância um de seus focos. Por isso ele é aqui como que o horizonte a partir do qual tomamos esse livro como objeto central de reflexão.

⁶ CANDIDO, op. cit., p. 73.

⁷ CANDIDO, op. cit., p. 97.

⁸ MIRANDA in MOURÃO, 2003, p. 7.

determinada escola ou tendência estética. Estabelecer fronteiras nítidas para classificar uma obra pode assim dificultar a própria crítica. Os primeiros romances de Graciliano, que marcam o gênero de sua estreia, não podiam abarcar a sua total necessidade de expressão, afinal, “literatura para ele era coisa profunda”⁹. Dessa forma, o escritor, que já evidenciava o testemunho ainda no interior de suas obras ficcionais, vai se aventurar no testemunho autobiográfico, caminho apontado por Candido e iniciado, visivelmente, em *Angústia*. Essa “marcha progressiva e irreversível”¹⁰ da ficção para a confissão alcançaria seu auge em *Memórias do Cárcere*. *Infância*, em específico, vai se situar em meio a este caminho: na obra a reflexão interior se inscreve em uma autobiografia com tom fictício, fundada em um “revestimento poético da realidade que despersonaliza dalgum modo o depoimento e o mergulha na fluidez da evocação.”¹¹

Graciliano vê o mundo pelo interior de si mesmo. Com isso, projeta seus problemas e necessidades pessoais em seus personagens. *Infância* surge de uma insistência nas memórias infantis, mas passa pelo filtro da imaginação e da literariedade do escritor. Candido afirma que, ao ler essa obra, é possível entender o sistema literário pessimista dos livros do autor, nos quais todos, em algum momento, estão destinados a um caminho pré-moldado “pelo peso do meio social, físico, doméstico. [...] Os castigos imerecidos, as maldades sem motivo, de que são vítimas os fracos, estão na base da organização do mundo.”¹²

Mesmo que a obra, tratada neste estudo em específico, tenha sido avaliada majoritariamente pela crítica literária, longa e recente, como romance autobiográfico¹³ ou livro de memórias, como o próprio autor intitula em uma entrevista realizada por Ernesto Maia em 1944¹⁴, o texto retrata as memórias do romancista e sua narrativa se desenvolve através de uma ficcionalidade, repleta de singularidades e demarcações do real, que misturam a elaboração interna do autor e a apresentação das memórias pelo narrador-personagem. Serge Doubrovsky aponta que, quando se escreve autobiografia, tenta-se encontrar a história de si em sua totalidade, desde as

⁹ CANDIDO, op. cit., p. 81.

¹⁰ CANDIDO, op. cit., p. 97.

¹¹ CANDIDO, op. cit., p. 120.

¹² CANDIDO, op. cit., p. 75.

¹³ Alguns trabalhos demarcam muito bem esse aspecto, como afirma Fernanda Coutinho na sessão Vida & Arte do jornal *O Povo* no artigo *Graciliano Ramos no território da infância* (2015), o relato da infância de Graciliano se encaixaria na mesma linha de “relatos de infâncias dolorosas” que fazem parte de memórias ou romances autobiográficos clássicos, a exemplo de Tolstói (1852) et al. No livro *O mandacaru e a flor: a autobiografia Infância e os modos de ser Graciliano* (1997), Regina de Almeida Conrado utiliza as noções lejeunianas para embasar a apresentação da obra como tal. José Antônio Segatto e Maria Célia Leonel subdividem o trabalho do romancista em quatro tipos de autobiografia no artigo *Graciliano Ramos: configurações autobiográficas* (2015); no trabalho, *Infância* é classificada como “autobiografia histórica ou convencional”.

¹⁴ MORAES, op. cit., p. 355.

origens. Já na autoficção, pode-se recortar a história em fases diferentes, mobilizando uma intensidade narrativa própria do romance.¹⁵ A classificação de *Infância* como autobiografia ficcional¹⁶ pela técnica literária expositiva e a presença de indícios de um possível desejo do autor de “dar [ao texto] consistência de ficção.”¹⁷, apresenta-nos outras possibilidades de leitura. Desse modo, tomando essas considerações essenciais como perspectiva inicial, incidimos nossa análise na abertura que o ficcional em *Infância* possibilita o estudo de elementos autoficcionais presentes na obra.

O aspecto autoficcional combinado ao modo de narrar nos remete à ideia de uma miscelânea de recortes e passagens que se apresentam organizadas como o de um romance em *mosaico*¹⁸ ou um *romance desmontável*¹⁹. Em outras palavras, na experimentação da leitura da obra observamos que seus capítulos podem, também, serem lidos como contos, uma vez que não são estabelecidas ligações evidentes e necessárias entre os acontecimentos, mas tratam-se de episódios e momentos que compartilham personagens e ambientes dentro de uma narrativa que os mantém coesos, apesar de singulares. Muito próxima também à estrutura de um conto é a memória: devido a sua própria composição caleidoscópica de traços e lembranças soltas, essas possibilidades e limitações são características que contribuem para a relação que trazemos neste estudo. Há um fio condutor que une todos os capítulos: as memórias de uma infância.

As lembranças servem como chaves para avançar no campo do imaginário e da ficção, mas, ao mesmo tempo, organizam a obra e o próprio autor. Dessa forma, o ficcional faz parte da elaboração de um livro que reconta fragmentos do passado a partir de um movimento intencional do autor e do processo lacunar memorial. Existe um movimento de escolha ou seleção de determinados acontecimentos para a formação de um quadro com inúmeros ladrilhos coloridos, construindo um mosaico memorial, literário ou não.

Ao não pressupor linearidade nos momentos narrados, intencionalmente, o autor pincela alguns personagens sem os desenvolver a fundo. Esse efeito respinga no protagonista, que conta suas reminiscências e se projeta como um esboço, mas que no decorrer da obra nunca se faz

¹⁵ *Fils*. Paris: Gallimard, 2001.

¹⁶ Realizada por Antonio Candido em *Ficção e Confissão* que utiliza o termo “autobiografia virtual” (Op. cit., p. 89).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ A palavra *mosaico* em sua origem faz referência a uma obra de arte, utilizada como decoração na cultura arquitetônica de vários povos, constituída por pequenos pedaços de pedras ou vidros de inúmeras cores. Neste trabalho é mencionada para a sugestão de uma imagem significativa na compreensão da análise proposta, o romance em *mosaico* faz relação à organização e estruturação da obra, sem nenhuma relação com outros referenciais que exploraram essa vertente na literatura.

¹⁹ Termo cunhado pela primeira vez por Rubem Braga para caracterização de *Vidas Secas* pela aproximação com a técnica do conto ao concatenar histórias incompletas no romance.

suficientemente pronto para o enxergarmos nitidamente. Com histórias momentâneas e que nada têm de continuação das anteriores, mas refletem as condições da escrita memorialística, a estética da memória guia a formação dos capítulos. Através desse processo, as lacunas intencionais acabam por reforçar a fragmentação da obra. Essas incertezas, as aproximações de certos momentos narrados pelo autor e os hiatos nos ajudam a caminhar em direção de elementos impressionistas presentes na obra e, também, para a leitura de uma *estética da memória*²⁰ que há em *Infância*.

Combinadas através da prosa poética de Graciliano, cenas inconclusas e *flashes* danificados formam harmonicamente um romance. *Infância* é organizada pelo “romancista com os meios de que dispõe e dando à imaginação livre curso, será capaz de agregar as cenas soltas num mosaico que soe convincente e orgânico.”²¹ Diante disso, é aqui que o escritor mergulha em águas profundas do tom confessional. Nesse sentido, para além da autoficção, o teor testemunhal da obra percorre essas fronteiras, assim como questiona essas divisões entre fictício e não-ficcional. A partir do testemunho das suas reminiscências de infância, o autor experimenta a “tentativa de reunir fragmentos do “passado” (que não passa) dando um nexo e um contexto a eles”²².

A partir disso, ousamos adentrar junto ao alagoano na experimentação. Com ele há a inspiração para arriscar em uma análise que pense a organização dessa obra como a miscelânea de recortes e passagens que o trabalho tem a intenção de apresentar. A antecipação dos elementos próprios à autoficção em *Infância* e a confluência com o testemunho mostram uma obra mais rica e mais profunda do que imaginamos numa leitura inicial. As dimensões aqui examinadas estão intrinsecamente atadas pelo papel da memória, por essa estética da memória que pode ser considerada essencial à literatura de Graciliano.

Essa proposta encontra bases filosóficas essenciais na tese bergsoniana já que os atos de memória retomam lembranças conservadas segundo critérios de seleção, enfrentando barreiras próprias à vida consciente, e a nossa história definida como conjunto de lembranças conservadas jamais é relembrada em sua totalidade. Do ponto de vista ontológico, o passado só se apresenta a nós por meio de um esforço de rememoração - o “movimento em que ele se manifesta em imagem presente”²³. Em certo sentido, a memória é feita de estilhaços, cujo todo

²⁰ Termo elaborado por Carina Lessa (2017) a ser aprofundado no capítulo 2 deste estudo.

²¹ FROÉS, 2018, p. 8.

²² SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 87.

²³ BERGSON, 1999, p. 158. A filosofia bergsoniana estabeleceu uma potente ontologia do passado, em que a noção de lembrança pura e estados psicológicos inconscientes. Aqui nos interessa a tese de que toda rememoração é modificação de um passado que se conserva de modo latente, e o modifica pelo próprio ato de relembrá-lo. Como

não pode ser reunido sem falha. O processo memorialístico é lacunar e a ampliação de determinados fatos e o esquecimento de outros são parte da construção e da reatualização do nosso passado. O sensorial serve como baliza a tal movimento, e a rememoração investe a percepção com antigas vivências especialmente ligadas à experiência atual. Dadas essas condições, o olhar impressionista para um determinado ângulo ou emoção segue a mesma particularidade do movimento de rememoração, e o processo elaborado em *Infância* apresenta certas lembranças, e, com isso, deixa de registrar outras. Essa seleção aplicada ao contato com o passado, tal como se apresenta no texto, está relacionada não só com o recordar, mas com a necessidade desse autor de recordar e reelaborar suas experiências dentro de um jogo narrativo.

Todavia, o papel da memória e as dimensões de leitura que se abrem ao tomá-lo com atenção também trazem à nossa reflexão a complexidade de localizarmos essa obra no cânone literário. A relação entre as sensações revividas e as lembranças-imagens apresentadas pela prosa poética do alagoano convergem na retomada de sua infância em fragmentos. Essas características permitem uma aproximação da obra com o viés impressionista, que tem como pressuposto a ampliação de frações que componham o todo (os ladrilhos da escrita memorial de *Infância*), e a base desse processo se dá através da experimentação do artista. O viés fragmentado da obra e característico do processo memorialístico encontra forças na técnica do impressionismo.

Esse é o caso para o qual dirigimos nosso foco aqui: indicar a fertilidade da retomada de *Infância* construída sob o viés de quatro substratos de leitura: a autoficção, o impressionismo, a estética da memória e o testemunho.

A exposição teórica que estrutura o trabalho parte da ideia de que os aspectos formais podem ser evidenciados em direção ao conteúdo. Assim, o impressionismo e a autoficção compõem aspectos, características e técnicas que desenham e costuram as reminiscências de Graciliano. Já a estética da memória e o testemunho se manifestam no tom do texto, a assinatura única do material de *Infância*. Nossa intenção é discutir os contornos teóricos dos quatro pilares propostos pela leitura e, posteriormente, debruçarmo-nos sobre o próprio texto de Graciliano Ramos.

totalidade, as nossas vivências conservadas atuam formando o nosso caráter. Como representação, elas só são lembradas parcialmente. Bergson fundamentou assim a condição incontornável para elaborar uma teoria da memória, psicológica, fisiológica e ontológica: assumir a memória verdadeira, efetiva, como coextensiva à consciência, movimento incessante que “retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que eles se produzem” (id. 177).

Ao escrever, o autor situou sua obra para além das classificações de um gênero literário restrito. Tinha a destreza suficiente para pousá-la em um gênero, mas refrescá-la em outros, mesclando e trazendo para o concreto a reflexão das potências e das limitações de cada um. Fez da tinta seu instrumento de criação. Não se enclausurava entre paredes; sabia bem o preço da liberdade e a colocou em punho e em mãos. Sua obra traz versatilidade literária e se estrutura pela própria experimentação e pelo não dogmatismo. Exigia de si mesmo a objetividade e a técnica de quem não vê possibilidade sem antes tentar. A insistência desse menino e homem desarranjado, a exigência e a gentileza de um tímido perfeccionista criam uma literatura que questiona pela necessidade profunda de acreditar na vida e, por isso, testá-la-ia ao máximo.

Pensamos que, buscar recuperar a presença dos elementos à qual aludimos, demonstrando o entrecruzamento de tendências, revela a complexidade e a riqueza literária e possibilita a abertura de horizontes mais amplos e o mergulho em camadas mais profundas de uma obra.

Capítulo 1

As ficções de si e o retrato fragmentado em *Infância*

Dentro da fortuna crítica da literatura de Graciliano Ramos, além dos muitos estudos sobre a ficção, é possível encontrar análises de abordagem estilística com referências aos aspectos impressionistas na escrita do autor. Contudo, *Infância* não aparece em destaque entre os títulos mais visados pela crítica literária, ainda que exista uma base consistente de pesquisas sobre o livro. Além disso, entendemos o terreno fértil ao compreendermos a obra como uma fronteira entre o autobiográfico e o ficcional.

Assim sendo, seria possível ler *Infância* como um texto híbrido²⁴, dentro dessa tendência moderna e contemporânea de romances brasileiros categorizados como autoficção, no qual há uma composição entre o gênero autobiográfico e o gênero ficcional. A proposta do livro emerge no avanço sobre características e classificações literárias outras que não se restringem ao autobiográfico. Esse movimento indica uma tentativa de subversão do próprio gênero textual, uma maneira de questionar sua função social. Isso confirmaria que, para o alagoano, literatura era “o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras.”²⁵ O projeto literário de Graciliano evidencia a necessidade de revisão dos valores e do sistema sociocultural do escritor, possibilitando compreender o gênero como uma “forma graciliânica de resistir aos imperativos ideológicos hegemônicos”²⁶, pois, “ao borrar a fronteira entre a realidade e a ficção”, esse tipo de autor “não apenas faz ficção, mas critica a própria ficção e ainda celebra a ficção”²⁷.

A ficção, para o mestre Graça, é seu leme e escudo para a persistência confessional. Os estudos de autoficção entram em cena pelas inúmeras possibilidades para compreendermos melhor essa construção e a sua sutileza. Ao recontar suas memórias, Graciliano utiliza a ficção como molde reorganizador e o viés impressionista como tinta para pintar quadros de lacunas e impressões sob as lentes de seu binóculo perspicaz. Seus capítulos mais parecem contos esparsos e imagens borradas de uma meninice vivida “debaixo do Sol” que “em contrapelo, imperioso, [...] bate nas pálpebras como se bate numa porta a socos”²⁸.

²⁴ Termo utilizado por Silviano Santiago para nomear esse processo literário de combinação dos gêneros de ficção e não ficção.

²⁵ CANDIDO, op. cit., p. 88.

²⁶ SILVA, 2015, p. 4.

²⁷ BERNARDO apud RIBAS, 2013, p. 14.

²⁸ MELO NETO, op. cit., p. 332.

Ao nos atentarmos para o papel do impressionismo literário e a precursão de uma escrita autoficcional um horizonte se abre na compreensão do estilo, do impacto e do lugar de uma obra e representa um ganho na compreensão do universo literário de Graciliano Ramos.

1.1 A autoficção em *Infância* de Graciliano Ramos

Os primeiros procedimentos considerados como *escrita de si* possuem origem remota; exemplificando, já é possível encontrar a forma autobiográfica no século IV nas *Confissões* de Santo Agostinho. Todavia, o gênero só conquistou sua ascensão junto à tomada de poder burguesa e a absorção do conceito de indivíduo pela sociedade moderna. A partir da teoria de Barthes²⁹ e das aquisições da teoria literária, a autobiografia passa por um período de desprestígio, e na busca de legitimar esse gênero, até então excluído do cânone, temos as contribuições de Philippe Lejeune no texto *O pacto autobiográfico* em 1975.³⁰

Para Lejeune³¹, o romance autobiográfico só se realiza mediante um pacto no qual o autor do texto firmaria a veracidade tanto de sua existência quanto dos fatos narrados. Para tal, segundo o teórico, é necessário que o texto cumpra alguns requisitos, entre eles: uma narrativa em prosa, contendo uma noção de história da personalidade que evidencie e explique essa identidade do autor, que, por consequência, também é o narrador e deve ocupar o lugar de protagonista, ou seja, um narrador-autor-personagem, do qual se espera uma posição linear. As considerações sobre a autobiografia de Lejeune levam em conta uma “relação identitária indissolúvel”³², desconsiderando os modos de subjetivação, o jogo narrativo para a produção do eu construído através de trocas, textos, discursos etc.

Essas formulações inspiraram Serge Doubrovsky, escritor e estudioso do tema, a formular uma obra que desestabilizasse alguns dos “pré-requisitos” lejeunianos, em específico, a necessidade de narrador-protagonista e autor compartilharem o mesmo nome. Ao compor o romance *Fils*, na contracapa da obra, o autor usa o termo *autoficção* pela primeira vez para classificar a mistura entre autobiografia e ficção. Assim sendo, a autoficção não adere

²⁹ Apontamos, sobretudo, para a contribuição de Barthes em seu texto *A Morte de um autor*, no qual se desenvolve a noção de que o fundamental para o texto seria o leitor. As inúmeras possibilidades de leituras e interpretações de um mesmo texto só poderiam ser alcançadas graças aos leitores que seriam, inclusive, os incumbidos da tarefa de atualização de um texto. Essa percepção de Barthes gera um afastamento e atribui papel secundário ao autor.

³⁰ CARREIRA, 2017, p. 60-61.

³¹ *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, 2008.

³² LEJEUNE, 2008, p. 62.

totalmente ao pacto autobiográfico (princípio da “veracidade”), mas também não se intitula totalmente ficcional, situando-se na fronteira entre os dois.³³ Conforme Doubrovsky explica:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, *autoficção*, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria e da sintaxe do romance tradicional ou novo. Encontros, fios/filiações [*files*] de aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música.³⁴

Alguns teóricos, incluindo o próprio Doubrovsky, ponderam que o neologismo surge de uma necessidade de se categorizar uma prática que já existia. A forma mais compatível com a autoficção, segundo o escritor, seria através de “uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória”³⁵. A autoficção seria apenas uma forma romanesca usada desde meados do século XX até a contemporaneidade como forma narrativa. Não haveria, então, a possibilidade de separação entre autobiografia e autoficção, pois “[...] toda autobiografia é uma forma de autoficção e toda autoficção uma variante da autobiografia.”³⁶

No esforço de demarcar critérios e estabelecer limites entre o neologismo e a prática da autoficção, Philippe Gasparini³⁷ apresenta uma lista com algumas especificações que Doubrovsky elabora ao longo de seu percurso de pesquisa do gênero, sendo elas:

a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista; a *apresentação do livro como romance*; uma *preocupação formal original*; uma urgência de verbalização imediata da situação vivida; a *reconfiguração do tempo linear da narrativa*; o emprego do “presente” e não do passado, como nas autobiografias tradicionais; o engajamento do autor em relatar apenas “fatos estritamente reais”; a *pulsão do escritor de se revelar em sua verdade*; e os *autocomentários, ou metadiscurso*.³⁸

Os trechos grifados figuram algumas das condições que *Infância* apresenta, principalmente, a não-linearidade da narrativa sem demarcações de ordem dos acontecimentos que trará força para o aspecto memorialista da obra e os *autocomentários* que classificaremos como efeito da polimodalidade desse narrador e aprofundaremos no tópico 1.2 deste capítulo.

Pensando ainda sobre um percurso teórico, a autoficção seria o termo primordial para demarcar uma impossibilidade em dobro, tanto da natureza contratual autobiográfica, quanto do discurso enquanto possibilidade máxima do indivíduo. O conceito expressa uma mudança

³³ Ibid.

³⁴ DOUBROVSKY, 2001, s/p.

³⁵ HIDALGO, 2013, p. 223.

³⁶ VILAIN apud ibid.

³⁷ Ibid., p. 225.

³⁸ Ibid., grifo nosso.

sociocultural e histórica com a derrocada de verdades e crenças absolutas que já não suprem mais nossas lacunas, enquanto sujeitos fragmentados, divididos e contraditórios, e a condição existencial humana. Em outras palavras, representa uma virada epistemológica na maneira em que se capta o sujeito contemporâneo.

Alguns resquícios desse gênero particular podem ser identificáveis em solo brasileiro antes mesmo do surgimento do neologismo. É o caso do autor Lima Barreto, que pode ser considerado, segundo Luciana Hidalgo, como o gênio precursor desse “pioneirismo autoficcional”³⁹ no Brasil. Sua obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) foi escrita originalmente com o protagonista chamado Afonso (o mesmo que Lima Barreto), que, após a revisão, teve o nome substituído. Caso tivesse publicado sem essa mudança, teria feito o que Doubrovsky considera um dos primeiros preceitos da autoficção: a de que o autor deveria dar seu próprio nome ao narrador-protagonista e pagar o preço por tal ato. *Cemitério dos vivos* (1956) é outro romance de Lima Barreto que nos chama atenção por ter origens nas anotações feitas durante a segunda estadia do escritor no Hospital Nacional d’Alienados entre 1919 e 1920. Com apenas algumas partes publicadas em 1921, foi republicado em 1956 postumamente e, ainda assim, inacabado. Toda essa experiência faz com que Lima Barreto recorra ao relato escrito, que, contudo, torna-se insuficiente à urgência do escritor, que decide desenvolver um romance a partir daquela vivência. Ainda segundo Hidalgo,

*ao unir vida e obra, o autor quebrou os rígidos códigos ficcionais da literatura de sua época, sendo recusado pela crítica, que não perdoou a virulência verbal com a qual ele expunha traumas e práticas históricas nacionais – no seu caso, eram coincidentes.*⁴⁰

A *autoficção*⁴¹ vem ao encontro de nossa leitura ao compreendermos a ficcionalização como ferramenta indispensável para a reconstrução das histórias de uma infância retratada na elaboração de personagens reais e únicos, mas literários, e que ocupam espaços descritos com a maestria e a condução de um poeta. Um contador que vai inaugurar sua vida em um “livro de memórias” que mais parece uma coletânea de experimentações imaginárias delimitada por uma realidade dura e áspera. Os processos de rememoração são o que estruturam a narrativa e possibilitam essa experiência do autor que, em sua escrita, caminha sem medo entre gêneros e

³⁹ Ibid., p. 228.

⁴⁰ Ibid., p. 229, grifo nosso.

⁴¹ Adotamos essa categoria pela amplitude no conceito literário que vai ao encontro de nossa leitura de *Infância*. Segundo Candido (op. cit., p. 120), o tom ficcional da obra composto por “um revestimento poético da realidade [...] despersonaliza dalgum modo o depoimento e o mergulha na fluidez da evocação”.

suas especificidades. Essa aventura é o que fará a *estética da memória*⁴² tão pertinente na percepção da obra, afinal Graciliano não pretende demarcar estritamente os espaços e as datas na obra, porque intenciona mais o efeito que o processo de rememoração lhe causa do que as lembranças em si.

Assim sendo, *Infância* não seguiria à risca os procedimentos estabelecidos por Doubrovsky, afinal, a narrativa em primeira pessoa jamais apresenta seu nome para nós, enquadrando-se como uma “autoficção anôminal ou nominalmente indeterminada”⁴³, o que também ocorre em outras autoficções contemporâneas⁴⁴. Entretanto, atravessa-se a discussão entre autobiografia e ficcionalidade para além do narrador-personagem. Essa caracterização da ficcionalidade está na estética da prosa, ou seja, na forma como o escritor narra suas memórias, pois, apesar de seu caráter memorialístico ser anunciado antes mesmo de sua publicação, através das fronteiras atravessadas entre ficção e autoficção, é notável o tom ficcional que suas lembranças adquirem no decorrer da narrativa. Segundo Candido:

toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia. [...] Em *Infância* o esqueleto quase se desfaz, dissolvido pela maneira de narrar, *simpática* e não objetiva, restando apenas uns pontos de ossificação para nos chamar à realidade.⁴⁵

Ainda poderíamos considerar que o menino Graça vivenciou, sentiu e guardou as lembranças mais relevantes para si: “suas descobertas, desilusões, alegrias e sensações diversas estão impregnadas nas páginas de cada capítulo, que podem ser lidos como contos, uma vez que a construção fragmentada induz à estrutura derivada da memória”⁴⁶. O gênero conto faz parte do universo do escritor, não sendo poucas as produções de Graciliano. A relação da escrita de Graciliano com o gênero conto não é novidade, sendo inclusive tema de trabalhos desenvolvidos na contemporaneidade. Antonio Candido, quando elabora sua crítica, afirma que *Insônia* é composta de contos publicados inicialmente em jornais do Brasil e Argentina e

⁴²Desenvolvido por Lessa (Op. cit.) em *Graciliano Ramos: o desarranjo interior e a estética da memória*, o princípio organizador das principais obras de Graciliano Ramos perpassaria por esse desarranjo interno dos personagens principais e do próprio autor, que se refletiria em uma escrita memorialística presente em todas as obras, ainda que através dos personagens fictícios. Assim como Candido (op. cit., p. 58) repara determinadas “premissas autobiográficas” no personagem Luís da Silva de *Angústia*, a autora elenca em seu trabalho a escrita de si presente nas seis principais obras do alagoano, sendo essa uma das evidências que fortalece nossa orientação como leitura autoficcional da obra *Infância*.

⁴³ HIDALGO, op. cit., p. 221.

⁴⁴ Apresentadas por Luciana Hidalgo (op. cit., p. 220) como, por exemplo, *Histórias mal contadas* (2005) de Silviano Santiago, e *A chave da casa* (2007), de Tatiana Salem Levy.

⁴⁵ CANDIDO, op. cit., p. 69.

⁴⁶ POSSEMBOM, 2011, p. 70.

organizados posteriormente⁴⁷. Quando inicia sua análise sobre *Infância*, o crítico literário aponta a estrutura de *Vidas Secas* como uma ponte de semelhanças entre as duas narrativas ao considerar a obra uma

construção de fragmentos, quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros aparentemente, sugerindo um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas.⁴⁸

Ademais, Graciliano conta em uma entrevista a Homero Senna que um dos capítulos de *São Bernardo* e outro de *Angústia* são, na verdade, contos por meio dos quais ele tentou fixar as impressões de seu período de internação em um hospital⁴⁹. O autor, por exemplo, intitula todos os capítulos *Infância* com nomes singulares: *nuvens; manhã; verão; o cinturão; leitura; o inferno; os astrônomos* etc. e, no decorrer da leitura, percebe-se a autonomia dos capítulos dentro da obra, retratando episódios esparsos que não seguem ordem cronológica, apesar de se interligarem. A maioria das partes que compõem o livro é solta e não necessita de informações extras para que se compreenda cada uma. Se, por um momento, o leitor quiser pular do capítulo três para o dez, nada lhe faz falta. Os nomes de cada parte da obra parecem nos levar a lugares ou a pessoas abstratas, que orbitam e conectam as imagens gravadas na memória do autor e as lembranças recontadas. Nada específicos, eles mais parecem ponteiros de um relógio soltos a nos direcionar para o momento exato que o escritor intenciona.

Conseqüentemente, quando pensamos em narrativa e fragmento, Doubrovsky evidencia que a autoficção deve ser lida enquanto romance e não como um apanhado histórico, afinal, sua reconstrução arbitrária permite apenas acesso a retalhos esparsos da memória, e a *ficção* estaria justamente em função de transpor essa fragmentação a partir da modelagem das palavras e da possibilidade de se perceber, a partir do encontro dessas frações esparsas do sujeito, sua alteridade substancial.⁵⁰ As obras autoficcionais se distanciariam das autobiográficas, porque os escritores utilizam suas biografias como eixo central da obra, contudo as oferecem

como ficção, cujos episódios, sim, tangenciam e trespassam a vida real dos autores, porém igualmente transmutam e transcendem o que por eles fora eventualmente vivido. Assim a autoficção estaria num espaço propínquo entre o romance autobiográfico e a autobiografia.⁵¹

Esse entalhar faz parte da arte de contar. Esculpir o texto é delinear e delimitar aquilo que se vai contar, como se vai contar e, de certo modo, pela arte do conto evidencia-se também

⁴⁷ Ibid., p. 61.

⁴⁸ Ibid., p. 119.

⁴⁹ LEBENSZTAYN & SALLA apud LESSA, op. cit., p. 163.

⁵⁰ FAEDRICH, 2016, p. 35-39.

⁵¹ RIBAS, op. cit., p. 64.

a proposta enxuta e objetiva da escrita do contador e contista a experimentar literariamente, ainda que o Graciliano Ramos de *Infância* solte os adjetivos com uma facilidade enorme. Percebemos, então, que a construção do sujeito estaria intrinsecamente ligada ao processo de escrita. Uma narrativa de si refere-se a uma concatenação do sujeito através do texto; alguém tenta construir a si mesmo a partir daquilo que vive, mas também pelo registro que faz daquilo que foi vivido. Assim sendo, toda escrita de si é representação, ou seja, um trabalho de conhecimento que busca trazer à consciência atual o conteúdo do passado de modo que ele faça sentido à luz da forma como pensamos nossa identidade. A formulação dessa singularidade efetua-se através de narrativas, conforme identificações e desidentificações que ocorrem ao longo da vida e da elaboração de um eu. A obtenção de significado surge dessa interpretação dos fatos e das sensações experimentadas. Neste ponto, podemos perceber a ficcionalização como um recurso importante para tal processo.

Abrimos a ressalva e enfatizamos aqui a linha tênue entre ficção e não-ficção⁵² que se torna cada vez mais aparente conforme adentramos na obra do escritor. A *autoficção* atravessa a ponte entre “real” e fictício para considerar que a memória, diferente de uma escrita autobiográfica, não é um processo narrativo que acontece de maneira linear e contínua, com passagens bem demarcadas e personagens fidedignas a uma não ficcionalidade. A autoficção, nesse sentido, estreita a relação entre ficção, consciência e inconsciente, ou seja, abraça a linha tênue entre a memória, a imaginação e a criação. Os três aspectos oscilam e caminham juntos em um exercício de preenchimento lacunar, de reconstituição das reminiscências.

Assim, recordar é, necessariamente, recontar, reatualizar e reconstituir as memórias do próprio sujeito, através de uma narrativa. Esse processo evidencia o próprio limite do lembrar, pois pressupõe que, em determinados momentos, sejam eles de rearranjo sejam de suspensão das memórias, há sempre uma quebra do dito “real”. Isso porque, além de passado e presente serem ontologicamente distintos, a mediação feita pela escrita, ainda que seja “um instrumento de inteligibilidade do caminho de si para si”⁵³, suscita uma distância notável entre a narrativa e as vivências tal como se processaram. A tentativa de congelar em um *frame* a

⁵² Utilizamos o termo não-ficção de Alcmeno Bastos em seu texto *O contrário de não-ficção não é realidade; é não ficção* (apud LESSA, op. cit., p. 15) por representar melhor a noção de algo que se entende como fato, mas ainda se tem a abertura de ser ou não fiel à realidade. A categoria não-ficção de Alcmeno Bastos contempla os estudos, entendendo que não seria apropriado separar a *ficção* da *realidade*. Quando dizemos que o oposto de *ficção* é a *realidade*, estamos aferindo um maior valor à matéria da narrativa quanto mais próxima de uma “procedência verdadeira” ela esteja. Aqui partimos do pressuposto de que a verdade não pode ser absoluta, pois passa por um olhar subjetivo e um lugar de sujeito.

⁵³ GUSDORF, G. *Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob, 1991, p. 393.

“narrativa da vida” seria um paradoxo reforçado por Bergson: afinal, como seria possível representar o irrepresentável?

O passado é uma história, uma totalidade, uma vida em processo. Assim, é da ordem da duração⁵⁴, do fluxo de vivências em que o passado “rói o presente em direção ao futuro”. A representação determina, fixa, estabelece contornos para objetivar, para construir objetividades. Uma pessoa é uma duração singular, uma forma única de modulação da temporalidade. Segundo o filósofo,

O eu toca o mundo exterior por sua superfície, e como essa superfície conserva a impressão das coisas, ele associará por contiguidade termos que terá percebido justapostos — é a relações desse tipo, relações entre sensações bastante simples e, por assim dizer, impessoais, que convém a teoria associacionista. Mas, à medida que escavamos abaixo dessa superfície e que o eu volta a si mesmo, também os estados de consciência deixam de se justapor para se penetrarem, fundirem-se em conjunto, tingindo-se, cada um deles, com a coloração de todos os demais. É assim que cada um tem seu modo de amar e de odiar, e esse amor, esse ódio, refletem sua personalidade inteira.⁵⁵

Essa vivência única e o ato de recordar do vivido conferem à memória, interpenetrada pelas vivências de alguém, uma subjetividade que faz do passado incomensurável perante as sensações e aos impactos profundos que habitam esse sujeito. Contudo, mesmo que Graciliano utilize a ficção como palco para reviver suas memórias, rememorar não é apenas uma experiência desse eu consigo mesmo, como se estivesse apartado da realidade. Há uma dimensão social da memória que reside em sua reconstituição racional e que nos é inevitável. O autor alcança os dois pontos quando escreve sobre sua infância em um sertão árido que delineia em sua mente a consciência de classes necessária e em sua alma atravessa como poesia e se transforma em metáfora.

Segundo Maurice Halbwachs, nossa memória individual estaria ancorada em uma memória coletiva, dividida dentro de grupos que convivem por determinado tempo ou que dividem sua existência em um mesmo espaço⁵⁶.

É nesse sentido que a história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado. Porém, devemos agora ir mais longe. A medida em que a criança cresce, e sobretudo quando se torna adulta, participa de maneira mais distinta e mais refletida da vida e do pensamento desses grupos dos quais fazia parte, inicialmente, sem disso aperceber-se. Como a idéia que faz do seu passado, por esse motivo não seria modificada? Como as informações novas que ela

⁵⁴ Para Bergson, “Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração quer dizer invenção, criação de formas, elaboração contínua do inteiramente novo.” (2010, p. 25).

⁵⁵ BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. São Paulo: EDIPRO, p. 104.

⁵⁶ HALBWACHS, 1990, p. 26.

adquire, informações de fatos, reflexões e idéias não reagiriam sobre suas lembranças? Temos frequentemente repetido: a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. [...] Mas, mesmo se é possível evocar de modo tão direto algumas lembranças, não o é em distinguir os casos em que procedemos assim, e aqueles onde imaginamos o que tenha acontecido. Podemos então chamar de lembranças muitas representações que repousam, pelo menos em parte, em depoimentos e racionalização.⁵⁷

Essa construção coletiva expande os pontos que o passado pode alcançar e até quais pontos é possível chegar na constituição do sujeito. O exemplo que o sociólogo traz nesse excerto é considerável porque aborda exatamente a diferença entre a *história vivida* e a *história escrita* e esse distanciamento que ocorre entre a criança e o adulto em suas percepções e sensações com relação às suas reminiscências. Halbwachs ressalta, nesse sentido, o caráter de volubilidade intrínseco à memória, o que a torna um material tão fértil em tantos aspectos.

Das lacunas e fragmentações memorialísticas, a autoficção vai aproveitar o espaço autobiográfico e considerar a complexidade da reconstrução e da representação de tais reminiscências. Em uma entrevista⁵⁸, ao Diário de Pernambuco, o escritor de autoficção Julián Fuks, ganhador do Prêmio Jabuti de 2016 com *A resistência*, declara: “meu livro não retrata de maneira literal a experiência vivida: há ficção na medida em que há construção estética, a constante escolha da forma mais expressiva de narrar essas histórias”⁵⁹. As lembranças, no fim, são aquilo que contamos e de que nos lembramos, mas sempre a partir do ponto de vista de um eu, nunca de forma neutra ao acontecimento. Assim, os 39 capítulos de *Infância*, organizados de maneira não cronológica, nada mais são do que episódios soltos no mosaico dessa autoficção. São

flashes inconclusivos, em quadros já bem danificados, dos quais sempre nos falta um detalhe, que a barafunda das lembranças infantis se manifesta aos arrancos. Pouco importa se ele exagerar quanto aos fatos, se tiver de inventar passagens para preencher lacunas ou se inserir elos recém-forjados que garantam a estabilidade do todo. [...] Nessa linha, ninguém faz história, e sim autoficção dos primórdios.⁶⁰

Nesse sentido, também é necessário pensar a autoficção como uma estratégia literária, escrever uma “ficção de si mesmo” está diretamente relacionado a essa performance de

⁵⁷ Ibid., p. 71-72.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/06/julian-fuks-faz-autoficcao-com-narrativa-confessional.html>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

⁵⁹ FUKS apud CARREIRA, op. cit., p. 64.

⁶⁰ FROÉS, op. cit., p. 8.

construção da identidade através da escrita. Segundo Klinger, além do significado de performance no campo antropológico, como uma atividade realizada por um indivíduo ou grupo cujo caráter possui a autenticidade e profundidade de uma determinada cultura, podemos pensar também no significado de performance como a simulação de algo esperado, mas não genuíno do indivíduo.⁶¹ Afinal, como é possível confiar no que o autor nos diz através do narrador? Ou do que o narrador diz em seu texto? Ou, ainda, quando o autor diz que quis dizer algo?

Essas dúvidas deixam de atravancar o trabalho da crítica literária e passam a compor um caleidoscópio de imagens, interpretações e sensações possíveis dentro de uma mesma obra se pensarmos que a riqueza do texto está justamente nesses inúmeros sentidos outros. Portanto, neste trabalho, apesar de não haver tempo hábil para tratar das inúmeras discussões a respeito do uso do termo *autoficção* em obras não contemporâneas, entendemos que, assim como fez Graciliano Ramos, a experiência na leitura, a apreciação e a apreensão do texto literário também nos levam a caminhos de avanços e descobertas relevantes nos estudos de literatura.

Tomando isso como base, no que se refere ao caráter memorialístico da obra, entende-se que se faz necessário o estudo da sua autoficção dentro do aspecto estético. Para isso, levaremos em conta os estudos de Lessa, que apresenta a *estética da memória* como traço característico do escritor Graciliano.

Ao contrário de colocarmos um texto dentro de um gênero literário restrito, que tende a se fixar em um modelo histórico, apostamos em perceber o uso de gêneros discursivos que direcionam os olhares e a experiência literária para outras potências, as quais um registro histórico não consegue alcançar. Os estudos no campo da autoficção possibilitam um caminho próximo àquilo que a estética graciliânica pretende: a intencionalidade e a experiência no processo poético e literário devem anteceder a preocupação em categorizar uma obra e delimitar suas potencialidades. A tentativa de ler *Infância* como autoficção propicia um ganho, não só nos estudos literários, mas na percepção da escrita de Graciliano e no seu propósito enquanto pessoa e escritor. O jogo proposto pelo autor entre as vivências de sua meninice e as memórias desses eventos, que transita entre o ficcional e o não-ficcional, se aproxima de

⁶¹ 2008, p. 19. A autora repensa o gênero autoficção e o grande leque que se abre, desde a década de 70 nos estudos literários, a partir da leitura de obras como possíveis pertencentes ao gênero. Para a estudiosa, é necessário problematizar a utilização do termo francófono *autoficção* para enquadrar obras muito diversas (narrativamente e temporalmente) desde *Infância* de Graciliano Ramos até estudos sobre produções artísticas em *blogs*. É necessário fazer a ressalva de que o autor em estudo neste trabalho antecede algumas das características fundamentais da autoficção e isso reafirma a nossa hipótese de uma criação literária que ultrapassou barreiras, inclusive temporais. Para o movimento de reanálise, Klinger utiliza a teoria de gênero da filósofa Judith Butler para problematizar os caminhos da ficcionalização do gênero e traz um olhar cuidadoso sobre as possibilidades desse gênero em constante atualização na escrita contemporânea.

uma escrita “que pouco se importa com a verdade da pureza factual e que incorpora, ao longo de seu desenvolvimento, diversas camadas que se acumulam”⁶² e se transformam nessa memória narrada.

A autoficção é como um caminho aberto diante das possibilidades encaradas neste trabalho. Não pela recusa do teor autobiográfico e testemunhal da obra, mas pelo alcance das potencialidades de Graciliano expressas em *Infância*: sua originalidade; o encontro de seu desencontro⁶³ criança; a construção de metáforas; a suspensão do tempo da narrativa; a seca vivida regada por uma interioridade poética e idealista; e sua incansável potência subversiva.

Sendo a memória um elemento falho, passível de esquecimento, a escrita é uma ferramenta para burlar seu processo lacunar. Conforme elucidam Delgado e Duarte:

O escritor que pratica a autoficção pode encontrar em seu texto o espaço para visitar sua vida em retrospectiva. Ele ainda pode recuperar apenas fragmentos de um passado que precisa ser registrado para não ser esquecido ou ainda, para ser curado; superado no espaço do texto-divã.⁶⁴

Esse espaço “divã” se torna o não-lugar em que o escritor pode saciar a sua vontade de narrar e, com isso, a de testemunhar. Em um trecho da obra, fica visível o rearranjo desse passado disposto na prosa poética de mestre Graça: “reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente”⁶⁵. O aspecto fragmentado das memórias vai ser ainda mais valorizado pelo uso de elementos da técnica impressionista empregadas no texto. A construção de imagens borradas de sua infância traz potência à essa nebulosidade e distância que a consciência atual possui das memórias originárias. Essa característica junto às cores da aridez e da secura nordestina e à violência experienciadas em tenra idade projetam em *Infância* a força da pintura impressionista, os cortes e as interrupções do narrador que impõe o seu ponto de vista sobre a narrativa, tal qual faziam os pintores dessa vanguarda no final do século XIX.

1.2 – As multifaces do mestre Graça: a presença de elementos do impressionismo literário na obra *Infância*. A narratologia.

No contexto brasileiro, o Impressionismo literário teve uma duração curta e surge como uma via de transformação, como ressalta Placer: “um movimento de renovação de toda a

⁶² FONTES, 2017, p. 52-53.

⁶³ Fruto da teoria psicanalítica do trauma, para Lacan o real é aquele que “escapa ao simbólico” e, portanto, um encontro perdido. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 144).

⁶⁴ DELGADO; DUARTE, 2011, p. 2.

⁶⁵ RAMOS, 2020, p. 21.

sensibilidade estética moderna”⁶⁶. Parte dessa pequena duração, de acordo com o autor, se deve à sua incorporação pelo Simbolismo, que já se colocava como um movimento literário consolidado. Ainda que essa noção não seja compartilhada pela maioria dos teóricos sobre esse período literário, parte da produção literária simbolista une a proposta de evocação de determinado objeto literário (o “símbolo”) com a técnica impressionista como “instrumento adequado”⁶⁷ como uma possibilidade de aprimoramento de sua forma. Isso significa que o impressionismo se aproxima de um fenômeno ou corrente, sem, entretanto, ter constituído um movimento literário delimitado. Essa configuração especial autoriza-nos a encontrar sua presença em diversas expressões artísticas, sendo possível identificar elementos de sua técnica em autores que são categorizados em outras tendências e estilos, na poesia e na prosa, bem como em outros campos da arte como a pintura, o desenho e a música.

Apesar desse curto espaço de tempo e de enfoque na literatura brasileira, é importante reconhecer a influência dessa corrente estilística em inúmeras obras até hoje e, principalmente, no movimento artístico que sucede o Impressionismo: o Modernismo. Podemos constatar essa influência desde os simbolistas-naturalistas Raul Pompeia e Graça Aranha, passando pelo inquestionável impressionista Adelino Magalhães, que realizou e sistematizou de forma concreta essa tendência, até aqueles que se destacam por uma técnica estética impressionista na composição de textos que já pertenceriam a um outro momento histórico e artístico, como é o caso de Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924).

O aspecto memorialístico da obra *Infância* retratado anteriormente, bem como o uso da ficção como molde para reviver os esqueletos no armário de Graciliano Ramos, se beneficia da técnica impressionista que impulsiona as experiências do rememorar desse narrador que ora fala de dentro para fora, ora de fora para dentro em um movimento pendular que simboliza grande parte da sua necessidade. Essa combinação nos lembra do trecho de Alfredo Bosi sobre *Vidas Secas*:

Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo. Entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado, que figura o cotidiano do pobre em um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro.⁶⁸

⁶⁶ PLACER, 1962, p. 11.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ BOSI, op. cit., p. 20.

O alagoano percorre esse movimento ao recontar suas reminiscências e para demonstrar seu pessimismo incessante utiliza o futuro do presente em que marca o desejo como uma impossibilidade do seu realismo crítico. Os detalhes percorrem os detalhes de sua escrita e não será diferente perceber a obra sobre o viés impressionista.

A narratologia é um campo da teoria literária que tem como objeto específico o estudo de narrativas ficcionais ou de não-ficção. O termo é uma tradução do francês *narratologie*, proposto por Tzvetan Todorov⁶⁹; apesar de estar situada historicamente nas correntes teóricas estruturalistas, essa vertente obteve inúmeras contribuições a partir do Impressionismo literário. Isso porque o desenvolvimento da técnica impressionista⁷⁰ que se entende “como uma via de expressão autônoma, marcada pela experimentação com a focalização e com a perspectiva narrativa”⁷¹, aconteceu, predominantemente, na prosa, fazendo com que a modalidade *narrativa de ficção* ganhasse o empenho da maior parte dos seus experimentos literários e, assim, colaborasse para o reconhecimento do estudo das narrativas enquanto campo teórico.

De modo geral, o Impressionismo tem o sensorial como objeto central na sua representação visual. Importa-se especialmente com as formas por meio das quais se percebe tal objeto: os recortes, as ênfases, os ângulos, concentrando-se nas sensações suscitadas no observador. Nessa ênfase, em contraposição ao movimento Realista, considera-se que enxergar algo (e registrá-lo) está para além do que se vê. Assim sendo, pelo viés impressionista, trata-se não mais de um “registro do real”, mas de percepções que admitem e angariam diferentes formas, permeadas pelas bagagens subjetivas e diversas que transformam os objetos a partir dos inúmeros pontos de vista que os tocam. Dadas tais direções, o Impressionismo literário pode ser apresentado tanto pelo viés descritivo, quanto pelo sensorial; ainda, como considera Afrânio Coutinho,

o importante no Impressionismo é o instantâneo e único, tal como aparece ao olho do observador. Não é o objeto, mas as sensações e emoções que ele desperta, num dado instante, no espírito do observador [...]. Não se trata de apresentar o objeto tal como visto, mas como é visto e sentido num dado momento”⁷².

Essa definição de Coutinho aproxima a abordagem do impressionismo ao viés memorialista que *Infância* carrega. O foco nas imagens e nos momentos captados e

⁶⁹ In: *Grammaire du Décaméron*, 1969.

⁷⁰ Aqui, de acordo com Franco Sandanello (2017a), refere-se à terceira tendência do impressionismo literário, denominada narrativista. Considerando o movimento literário com uma autenticidade evidente nas experimentações de focalizações sob perspectiva narrativa, divergindo, assim, das outras duas tendências: negativista, a qual defende que somente haveria um impressionismo pictórico dentro da literatura e não um conjunto literário da técnica; e a comparativista, cuja base está na interpretação de que haveria uma transposição do impressionismo pictorial da pintura para a literatura.

⁷¹ SANDANELLO, 2017a, p. 15.

⁷² COUTINHO, 1959, p. 240.

transformados pelos sujeitos está na base das formulações sobre o processo de construção, revisitação e reatualização de uma memória. Cabe enfatizar que a percepção do tempo e o trabalho com o fluxo da memória é bastante explorado na *ficção impressionista*⁷³. Afinal, o processo memorialístico é permeado de ficção criada pelo próprio sujeito que vê o “real” e o apreende, aferindo valores e ênfases em determinados aspectos e ângulos, de acordo com a sua subjetividade.

Em *Infância*, a experiência sensitiva do texto de Graciliano nos transporta diretamente para uma citação de Kronegger: “Essa experiência sensorial é um sentimento sintético e intuitivo de unidade com a realidade”⁷⁴. Quando o autor observa o externo para expressar-se e entender a si mesmo esse arranjo fica notável e será aprofundado no último capítulo deste estudo. Contudo, evidenciamos esse movimento nessa sucinta passagem:

Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação. Nesta vida lenta sinto-me coagido entre duas situações contraditórias – uma longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à modorra. Frio e calor, trevas densas e claridades ofuscantes.⁷⁵

A aproximação com o impressionismo conserva e reforça, nessa medida, a relação direta e quase indissociável entre homem e meio que Candido⁷⁶ considera tão fundamental na obra do autor. Há convergência, aqui, com o fato de que “os impressionistas [...] representaram a consciência humana e os atos da percepção. O impressionismo literário é um processo [...] que retrata um ato simultaneamente espacial e temporal”⁷⁷, no qual o tempo seria a duração que organizaria retalhos das percepções espacializadas, rearranjadas em instantes no fluxo consciente. Nossa experiência, autenticamente descrita, é um misto de espaço e tempo, e o tempo tem essa função organizadora, que confere tonalidades específicas ao quadro social, uma das vertentes do espaço.

Para a conceituação dessa experiência impressionista, tomamos como princípio algumas categorias que a narratologia propõe como forma de sistematização e definição de elementos que estruturam a narrativa. A base delas é a ideia do “*universo diegético*”⁷⁸ como sendo um lugar de significado, o qual constitui o campo conhecido por *diegese*⁷⁹: o microcosmo espaço-temporal em que se desdobra a história de uma narrativa. Dessa forma, narrativa e ficção são

⁷³ Classificação feita por Nancy Armstrong, 1977, p. 333.

⁷⁴ KRONEGGER, 1973, p. 35, tradução nossa. No original “This sensory experience is a synthetic, intuitive feeling of oneness with reality”.

⁷⁵ RAMOS, 2020, p. 21.

⁷⁶ CANDIDO, op. cit., p. 119.

⁷⁷ STOWELL apud SANDANELLO, 2017a, p. 20.

⁷⁸ REIS; LOPES, 1987, p.14.

⁷⁹ In: *Discurso da Narrativa*, 1995.

integradas no mesmo campo, e o narrador seria a entidade que se insere nesse campo de ficcionalidade, de possibilidade de representação para o universo diegético dessa persona⁸⁰.

Observamos que alguns desses elementos narrativos obtiveram desdobramentos significativos na literatura impressionista e, neste sentido, podemos citar a *narrativa emoldurada*.⁸¹ Essa classificação surge a partir de uma característica singular da ficção impressionista. Armstrong aponta o caráter sociopolítico do romance realista, movimento antecessor ao impressionismo, e analisa que o contraste entre as duas manifestações literárias pode ser observado na relativização das posições dos personagens ou das informações apresentadas na experimentação impressionista⁸². O efeito para a quebra dessa narrativa objetiva dos romances oitocentistas seria realizado através de um narrador testemunha, que também ocuparia o papel de protagonista, denominado como *autodiegético*⁸³. Essa nomenclatura faz referência a um dos enfoques que o texto narrativo ganhou na experiência impressionista: a experimentação da função literária do narrador.

Infância se encontraria entre uma combinação dessas duas elaborações de estilo narrativo descritas acima: para a função autodiegética e impressionista encontra-se um narrador testemunha dos fatos. O viés realista adquire-se a partir de um “narrador outro” que ocupa esse lugar de crítico e analítico ao apresentar uma escrita mais objetiva e áspera do que aquele que rememora.

Ofereceram ao meu pai o emprego de juiz substituto e ele o aceitou *sem nenhum escrúpulo*. Nada percebia de lei, possuía conhecimentos gerais muito precários. *Mas estava aparentado com senhores de engenho, votava na chapa do governo*, merecia a confiança do chefe político – e achou-se capaz de julgar. *Naquele tempo, e depois, os cargos se davam a sequazes dóceis, perfeitamente cegos. Isto convinha à justiça. Necessário absolver amigos, condenar inimigos, sem o que a máquina eleitoral emperraria.*⁸⁴

Nessa passagem percebe-se um narrador que age com o princípio da *polimodalidade*⁸⁵ e se faz passar aos olhos do leitor quase como se fosse duas pessoas diferentes. No trecho “*Ofereceram a meu pai o emprego de juiz substituto e ele o aceitou*” lê-se apenas o relato de um acontecimento sem sombras de julgamento. Porém, em “*sem nenhum escrúpulo*” nota-se um ponto de vista “extra” sobre a narrativa. Esses comentários críticos e políticos sobre a

⁸⁰ REIS; LOPES, op. cit., p.60.

⁸¹Característica recorrente da ficção impressionista observada por Nancy Armstrong (apud SANDANELLO, 2017b, p. 195). Através de um narrador testemunha as informações e os acontecimentos de uma narrativa seriam relativizados, o que tornaria ambíguas as caracterizações dos personagens (ibid.).

⁸² ARMSTRONG, op. cit., p. 333.

⁸³ GENETTE, 1979, p. 244.

⁸⁴ RAMOS, 2020, p. 255, grifo nosso.

⁸⁵ GENETTE, op. cit., p. 196.

situação vivida, presentes no decorrer do livro, concedem à obra reflexões e apontamentos que distanciam, inúmeras vezes, esse protagonista do material de suas memórias.

O julgamento parece distante do que se imaginaria de uma relação parental, ao passo que a descrição de determinado procedimento não serve apenas como relato do fato, mas para a caracterização psicológica da personagem. Essa combinação evidencia a duplicidade da instância narrativa⁸⁶ que Graciliano usa e é estabelecida a partir de um olhar objetivo (do narrador-protagonista) sobre o subjetivo (do próprio *eu-testemunha*⁸⁷). Esse jogo de voz faz parecer a existência de um *narrador onisciente intruso*⁸⁸ que, na verdade, é a mesma instância narrativa.

A partir dessa situação específica, esse narrador do presente vai inferir digressões sobre o que circunda, especialmente toda esfera social-política brasileira, bem como o papel desempenhado pelo sistema de justiça a partir de seu relato. Esse nível de narração possibilita a construção de um narrador que ora se coloca dentro das situações, ora as observa e julga como faria um narrador *heterodieético*⁸⁹: uma entidade que não participa enquanto personagem da *diegese*. Assim, pode-se dizer que a escrita de memórias aponta para a divisão do espaço discursivo, pois há uma versão do passado que se inscreve diretamente nessas lembranças recontadas e, também, um “segundo eu”⁹⁰ do presente que interfere e, ao rememorar, rearranja as disposições existentes, em uma reatualização constante. O narrador protagonista no livro de Graciliano é aquele menino que fornece sua perspectiva sobre os personagens, as surras, os lugares e as sensações experimentadas e marcadas na infância, mas, incluso o narrador que observa e imprime sua leitura crítica sobre as situações. Esse afastamento possibilitaria a existência de mais pontos de vista dentro de um mesmo universo diegético. Ainda, segundo Genette:

O narrador autobiográfico não tem razão nenhuma [...] para se impor ao silêncio, não tendo qualquer dever de discricção⁹¹ em relação a si próprio. A única focalização que deverá respeitar define-se em relação à sua informação presente de narrador, e não em relação à sua informação passada de herói.⁹²

⁸⁶ Essa classificação é utilizada por Genette (op. cit., p. 212) para designar a categoria *voz*.

⁸⁷ FRIEDMAN apud GENETTE, op. cit., p. 185.

⁸⁸ FRIEDMAN apud CHIAPPINI; LEITE, 1989, p. 27.

⁸⁹ REIS; LOPES, op. cit., p. 121.

⁹⁰ BOOTH apud *ibid.*, p. 17-18.

⁹¹ Na edição original consultado o termo que consta é *discreção*, porém constata-se um equívoco da edição aqui utilizada. Pela leitura e compreensão dos estudos de Genette (1995) optamos por fazer a correção na citação facilitando a compreensão do leitor.

⁹² GENETTE, op. cit., p. 197.

Ainda que essas observações remontem à prosa impressionista e que Graciliano Ramos utilize, na maioria de sua produção literária, indivíduos centrais para mobilizar as temáticas que retrata, não se poderia dizer que a estética sociopolítica estaria relativizada. Pelo contrário, o autor organiza sua escrita na dialética entre os homens e as paisagens; o meio social estaria entranhado em seus personagens e reverberaria diferentes reações destes perante a vida. Tomando alguns exemplos, em *São Bernardo* essa dialética vai repercutir na tirania de Paulo Honório; em *Angústia*, na fúria de Luís da Silva; em *Vidas Secas*, na apatia que paralisava a família de retirantes nordestinos.

Em nosso caso específico, a impotência do menino Graça, diante de todas as dificuldades e injustiças sofridas e presenciadas, marcará características latentes tanto no autor Graciliano Ramos como em sua obra. O menino-protagonista-narrador vai contar para expor as feridas da contradição e as violências experienciadas na infância. Tudo isso se mistura com a vida do autor:

Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: *bezerro-encourado e cabra-cega*. Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. Devo o apodo ao meu desarrajo, à feiura, ao desengonço. [...] *Essa injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. Zanguei-me, permanecendo exteriormente calmo, depois serenei. Ninguém tinha culpa do meu desalinho, daqueles modos horríveis de cambembe. Censurando-me a inferioridade, talvez quisessem corrigir-me.*⁹³

Tal descrição revela traços da sustentação da literatura de Graciliano, bem como a orientação de sua postura política em vida: nada nos parece acaso se analisarmos o próprio menino Graciliano como um excluído. Há uma identificação latente entre o autor e seus personagens. Entre as dezenas de histórias que descobrimos em *Infância*, e, apesar da ficcionalização, não foram poucos os momentos de angústia, medo e impotência que Graciliano viveu durante a infância. Sua escrita se transformou em voz desses desafortunados e de si mesmo e sua literatura se manteve manifestação de suas angústias e resistência contra o sistema de exploração vigente.

A abordagem social em *Infância* acontece mediante um narrador-personagem que, em sua percepção de tempo e fluxo de memórias, desenvolve um protagonista que aproxima o leitor desse universo psicológico e particular. Uma narrativa que apresenta as características sociais de uma região árida e escassa em um país do abandono. Esse pouco respaldo se materializa em

⁹³ RAMOS, 2020, p. 156, grifo nosso.

sujeitos que têm a violência como linguagem universal e outros que não possuem condições suficientes para dar resposta:

Meu pai me descobriu acororado e sem fôlego, colado ao muro, e *arrancou-me dali violentamente*, reclamando um cinturão. Onde estava o cinturão? *Eu não sabia, mas era difícil explicar-me: atrapalhava-me, gaguejava, embrutecido, sem atinar com o motivo da raiva. Os modos brutais, coléricos, atavam-me; os sons duros morriam, desprovidos de significação.* Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os *berros do meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz.* Provavelmente fui sacudido. *O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos.*⁹⁴

Infância atravessa essa discussão entre autobiografia e ficcionalidade para além do narrador-personagem. Essa caracterização da ficcionalidade está na estética da prosa, ou seja, na forma como o escritor narra suas memórias. Para elucidar essa questão, Antônio Candido indica a possibilidade da leitura de *Infância* como uma autobiografia ficcional, na medida em que a narrativa trata de elementos tanto da realidade quanto da imaginação do narrador, “as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações.”⁹⁵ Esse seria o revestimento da realidade que Candido aponta existir na obra e que traz o efeito de ficção. Esse movimento do texto pode ser entendido como uma *intencionalidade* do autor.

Haja vista essa abertura que a obra nos proporciona e a condição ficcional do Impressionismo literário em sua relativização das experiências, começa-se a delinear, mais visivelmente, a possibilidade dos estudos impressionistas para uma complementação de leitura da obra.

1. 3 – Impressionismo, narrativa e realidade

A escrita de Graciliano Ramos articula, como vimos, uma maneira original de narrar o passado com um aporte impressionista pela ênfase sensorial que, em *Infância*, é a marca das vivências do menino Graça. Para o Impressionismo literário, o narrador seria a entidade que faria a ligação dos fragmentos da sua percepção dentro do tempo e do espaço estabelecidos pelos seus limites cognitivos, ressignificando-os⁹⁶. Neste ponto, ganha relevância a divisão dentro de *Infância*, tanto na organização do texto quanto na entidade do narrador. Os trinta

⁹⁴ GENETTE, op. cit., p. 36-37.

⁹⁵ CANDIDO, op. cit., p. 69.

⁹⁶ SANDANELLO, 2017a, p. 22-23.

capítulos podem ser lidos separados como contos, pois o modelo de “romance desmontável”⁹⁷ de *Vidas Secas* também se aplica ao romance de reminiscências. O texto que se tornaria o trigésimo capítulo da obra, “Samuel Smile”, foi publicado em outubro de 1938 no jornal *O Diário de Notícias*, que publicaria “Astrônomos” três dias depois. No mês seguinte, também seria divulgado na imprensa o texto “O menino da mata e o seu cão piloto”.⁹⁸ Graciliano revela que passou “quase 6 anos a pingar 279 páginas” e temia que “uma coisa feita com tantos intervalos sairia cheia de hiatos e repetições”⁹⁹. Essas “falhas” consistem no material fértil do nosso trabalho. A quebra da narrativa ocasiona, de certo modo, uma ruptura da causalidade e da linearidade do texto, trazendo um efeito de memória mais substancial, na medida em que o caráter memorial não se atém a uma sequência temporal estática e contínua.

Quanto à diegese, ainda que num primeiro momento seja possível pensar que esse narrador-protagonista vá de encontro à despersonalização da arte proposta pelo impressionismo, por se tratar de um viés autobiográfico, deve-se considerar a ficcionalidade que retratamos constar no livro e, para além dela, o notório distanciamento que o escritor atinge em vários momentos de sua escrita. Isso tudo levando em conta que a relação entre narrativa e ficção seria quase indissociável, visto que narrar, pelo próprio ponto de vista da natureza da linguagem, é perpassar por signos e símbolos linguísticos e, assim, recriar ou reinventar o real a partir de um referencial.

Além disso, a prosa de Graciliano Ramos demonstra uma enorme elaboração, aqui no sentido freudiano¹⁰⁰, das experiências que viveu em sua infância e alcança esse afastamento necessário para uma caracterização mais profunda das “criaturas” e para a ampliação do universo narrativo. Tudo isso alarga o campo da diegese dentro do exercício autodiegético de narração e a ficção atua como um pano de fundo reorganizador de suas memórias. Desse modo, o menino e o adulto, contidos na entidade narrativa, dividem visivelmente a cena em uma relação de mediação de episódios e do polimento destes na obra:

⁹⁷ Nomenclatura utilizada por Rubem Braga para classificar *Vidas Secas*, segundo Antonio Candido (op. cit., p. 62).

⁹⁸ MORAES, op. cit., p. 170.

⁹⁹ Ibid., p. 171.

¹⁰⁰ Em seu texto *Recordar, repetir e elaborar*, Freud (2010) apresenta o processo da análise em que o paciente, a partir do recordar, se reencontraria com o sintoma ou o trauma ocasionado por aquele momento. Ao relembrar e “reativar” esse sofrimento, o sujeito assim, para lidar com esse reavivamento, repetiria por diversas vezes todas as questões envolvidas até que, finalmente, junto à força da repetição e do relembrar, ocorreria o período de conclusão chamado de elaboração. Em alemão, a tradução do termo elaborar sugere que, através do trabalho, ou seja, através do recordar e do repetir, o indivíduo estaria apto a refazer e concluir essa ferida em aberto. É nesse sentido que falamos de uma escrita elaborada de Graciliano Ramos sua narrativa parece transparecer esse trabalho interno em suas reminiscências.

Nessa linguagem capenga, D. Maria matracava um longo romance de quatro volumes, lido com apuro, relido, pulverizado, e contos que me pareciam absurdos. De um deles ressurgem vagas expressões: tributo, papa-rato, *maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar. Tento arredá-las, pensar no açude, nos mergulhões, nas cantigas de José Baía, mas os disparates me perseguem*. Lentamente adquirem sentido e uma historieta se esboça:

[...]

Acorde, seu Papa-hóstia,

Nos braços de...

[...]

Nova pausa. *Três ou quatro sílabas manhosas dissimulam-se obstinadas. Despontam algumas, que experimento e abandono, imprestáveis.*

[...]

*Falta meia dúzia de linhas, não chego a reconstruí-las.*¹⁰¹

Nota-se o monólogo interior aberto. O que aparenta ser um narrador heterodiegético toma, sem rodeios, o lugar desse “outro” narrador autodiegético e expressa seu percurso para recuperar a lembrança do versinho popular. Ao mesmo tempo que acessa seu eu-criança, retrata sua memória como alguém um tanto quanto distante dela, apresentando um trabalho de escrita profissional ao evidenciar uma preocupação maior em remontar o verso com as palavras exatas, para além do significado que o ritual de o recitar lhe causaria. Outro artifício utilizado com sagacidade é o da inexistência do nome desse narrador-personagem-protagonista. Dentro da narrativa, “a função primordial do nome próprio é a identificação das personagens”¹⁰² e essa é a que distingue os personagens e suas características únicas em uma narrativa. A ausência dessa demarcação da entidade em *Infância* amplia o alcance que a personagem possui na diegese e a possível existência de multifaces desta.

Essa é mais uma das evidências, dentro da obra, de que a reconstrução das memórias do escritor é atravessada por uma mediação, que ora afirma com toda certeza, ora balança entre as versões que existem dentro de si e, em outros momentos, utiliza o silêncio. A não-ficção sofre mudanças durante o próprio percurso de vida desse sujeito que, ou se esquece e marca a lacuna, ou, a partir de uma mudança de perspectiva, passa a ver o ocorrido de outra maneira. Neste ponto, o Graciliano adulto e o menino Graça compõem a mesma entidade que narra. Torna-se possível desprender a consciência que narra no tempo presente da diegese desse menino que é narrado pelo primeiro, mas no passado. Ao esboçar, em sua própria narrativa, a dificuldade na reconstrução de suas memórias, evidencia

como o uso de uma estrutura fragmentada é essencial para representar o funcionamento mnêmico. As palavras que antecedem e, simultaneamente,

¹⁰¹ RAMOS, 2020, p.16-18, grifo nosso.

¹⁰² REIS; LOPES, op. cit., p. 214.

ultrapassam o relato, deixam evidente não só a distância temporal que separa passado e presente, como também a fragmentação do eu.¹⁰³

Dessa maneira, a percepção fragmentada torna-se um elemento importante de constituição da obra *Infância*. Comparamos essa divisão com o que Candido aponta em *Vidas Secas*. Para ele existe uma “construção por fragmentos, quadros quase destacados, [...] sugerindo um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas.”¹⁰⁴ Essa fragmentação das lembranças de um sujeito, cheio de nuances, manifesta-se entremeio às limitações do próprio personagem-narrador. Nesta passagem, fica evidente sua percepção enviesada (limitada) de mundo, e o enredo fracionado traz isso em sua materialidade textual:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. *Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas - e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou.*¹⁰⁵

Percebe-se a relatividade que há na aferição da realidade e as inúmeras e incertas interpretações possíveis. Afinal, dois sujeitos podem ter uma experiência totalmente diferente de um mesmo acontecimento. Sandanello pontua que, no viés impressionista, “a percepção fragmentada e nuançada do indivíduo, ao invés de pressupor uma relação determinista de causalidade, passa a ser registrada dentro de suas limitações.”¹⁰⁶

Além do relativismo, no trecho existe uma subjetividade registrada de forma sintética e sensorial na caracterização desse vaso, que serve de metáfora para a construção da memória de quem narra. O personagem deixa evidente que não sabe se o que tem gravado é um *simulacro*¹⁰⁷ construído a partir de suas impressões ou edificado em consonância com a memória coletiva. Esse fracionamento do eu, como um componente estrutural no texto, abarca a noção da

¹⁰³ GONÇALVES, 2013, p. 16.

¹⁰⁴ CANDIDO, op. cit., p. 119.

¹⁰⁵ RAMOS, 2020, p. 7, grifo nosso. É notório em relação a essa passagem com o que Maria Lúcia Fernandes considera quanto à elaboração das memórias na obra de Graciliano: “Diversas camadas de memória entrelaçam-se na elaboração do relato de *Infância*. O narrador debate-se o tempo todo com as dificuldades em reconstruir não somente as cenas marcantes dos seus primeiros anos de vida, mas também o modo como elas se foram configurando em sua memória, ao longo dos anos.” (FERNANDES, 2017, p. 124).

¹⁰⁶ SANDANELLO, 2017a, p. 24.

¹⁰⁷ Conceito utilizado por Deleuze (2000) no livro *Lógica do sentido* para designar algo construído a partir de um “modelo original”.

“atomização do mundo”¹⁰⁸ que traz um olhar específico e se faz porque as verdades são sempre subjetivas, algo característico de obras impressionistas e que pode ser percebido em *Infância*.

Segundo Lefebvre¹⁰⁹, todo ponto de vista é uma convenção; assim, toda entidade narrativa fingiria, “especialmente quando se limita a expressar o que só as personagens veriam”¹¹⁰. O impressionismo, por sua vez, constata as verdades fragmentadas do mundo e as reproduz, em uma espécie de hiper-realismo. Esse modo narrativo ou de consciência que a representação da diegese adquire – e que vai influenciar em maior ou menor escala a subjetivação na caracterização das personagens da obra – se classifica, dentro da narratologia, como *focalização*¹¹¹. A focalização estaria para além da quantidade de informação contida na narrativa como, por exemplo, acontecimentos, personagens etc., mas na perspectiva dessa informação, ou seja, nos sentidos afetivos, ideológicos, morais e éticos que estes elementos carregam¹¹². Os estudos sobre a teoria do foco narrativo datam desde os prefácios de Henry James. Para tal concepção, era importante haver

a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas idéias.¹¹³

Ao que tudo indica, este artifício funciona de maneira singular em *Infância*: o personagem em que o narrador se aloja é aquele que conta a sua própria história, o protagonista. Em outras palavras, a fragmentação eu-narrador-personagem, que “conta” e “mostra” em equilíbrio, passa uma sensação de unidade ao leitor. Essa unidade se dá pelo “desaparecimento estratégico do NARRADOR, disfarçado numa terceira pessoa que se confunde com a primeira”¹¹⁴.

Os tipos de focalização se dividem em duas abordagens principais: a *externa*¹¹⁵ e a *interna*¹¹⁶. A primeira localiza-se próximo à postura de um narrador distante daquele personagem ou daquela história, que apenas levantaria as características e os fatos de maneira “neutra”. Já o segundo apresenta o ponto de vista de alguém que está dentro da própria narrativa e, por isso, tem acesso a uma quantidade mais limitada de informações. Dessa forma, “o próprio

¹⁰⁸ “Atomization of the world of the mind and of matter as well as relativism and subjectivism characterize the impressionist synthetic vision of the world.” (KRONEGGER, op. cit., p. 39).

¹⁰⁹ apud CHIAPPINI; LEITE, op. cit., p. 23.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ GENETTE, op. cit., p. 187.

¹¹² REIS; LOPES, op. cit., p. 246.

¹¹³ CHIAPPINI; LEITE, op. cit., p. 14.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ GENETTE, op. cit., p. 187-209.

¹¹⁶ Ibid.

sujeito da focalização [seria] o *focalizador*”¹¹⁷. O que cabe ao campo de eventos narrados não é somente aquilo que o personagem vê, mas também o que o seu consciente é capaz de alcançar, isto é, para além de sua visão, a sua reflexão internalizada sobre tais passagens e sensações¹¹⁸.

Partindo da hipótese de que teríamos uma focalização interna, dentro das subcategorias deste foco narrativo, a *focalização interna fixa*¹¹⁹ equivale ao nível narrativo de *Infância*. Isso consiste em uma centralização do foco por uma única personagem, frequentemente o protagonista, mas que não impede a participação do “narrador intruso” que está presente em nosso objeto de estudo. Tomando como base os ganhos adquiridos em nossa reflexão, pode-se constatar a articulação de uma focalização interna fixa na obra *Infância*, que permite, em muitos momentos a *intrusão do narrador*¹²⁰. A circunstância temporal é diretamente alterada de acordo com o ponto de vista adotado pelo narrador e a presença da polimodalidade focal aproxima a obra de uma concepção temporal impressionista, pois abarca não mais uma única percepção sobre a diegese.

Desse modo, a *perspectiva narrativa*¹²¹ adotada em *Infância* é fundamental no processo de narração e reconstituição dessas memórias no campo ficcional e utilizada como um dispositivo para surtir o efeito do que aqui trataremos como *Delayed Decoding*. Este conceito corresponderia ao intervalo entre acontecimento e narrativa; ou seja, esse “desnível temporal entre a percepção do fenômeno e seu reconhecimento pela consciência”¹²² consistiria um foco ou ponto de vista narrativo que estaria na essência da literatura impressionista:

O processo narrativo, pelo método “*delayed decoding*” se torna o carro chefe do impressionismo, pois “seu método fundamental é apresentar a sensação de forma a criar o efeito da experiência sensorial imediata, num dispositivo que coloca o leitor na mesma posição epistemológica de determinado personagem”.¹²³

Esse hiato temporal em *Infância* corresponde à distância entre a assimilação dos acontecimentos da infância do narrador-personagem e a atualização da percepção desses momentos registrados durante toda a narração que flui desse narrador. A perspectiva sob o viés da polimodalidade incorpora a possibilidade de o narrador de uma autobiografia real ou fictícia

¹¹⁷ BAL, 1990, p. 110, tradução nossa. No original: “El sujeto de la focalización, *el focalizador*”.

¹¹⁸ REIS; LOPES, op. cit., p. 251.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Faz referência, de modo geral, a “toda manifestação de subjetividade do narrador projetada no enunciado, [...] que pode revestir-se de feições muito diversas e explicar-se por diferentes motivos. Não se trata, pois, de registrar a presença do *narrador* [...], trata-se, mais do que isso, de apreender, nos planos ideológico e afetivo, essa presença como algo que, de certo modo, pode aparecer como excessivo ou inusitado.” (Ibid., p. 259).

¹²¹ Refere-se ao “conjunto de procedimentos da *focalização*” e “pode ser entendida como âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada” (REIS; LOPES, op. cit., p. 278).

¹²² WATT apud SANDANELLO, 2017a, p. 29-30.

¹²³ NAGEL apud SANDANELLO, 2017a, p. 32.

transitar entre o tempo da narrativa e o tempo da escrita com total liberdade. O narrador-protagonista das memórias parece estar mais próximo das primeiras impressões das memórias, pois “é, em geral, o ponto de vista do herói que comanda a narrativa”¹²⁴. Contudo, o narrador autobiográfico, com seu viés crítico e apurado da diegese, revela as memórias de uma forma elaborada e organizada, justamente, por estar mais próximo do momento de composição do texto e da reconstrução das representações reminiscentes. Se não fosse o narrador-personagem, estaria evidente o emprego desse modo narrativo para uma aproximação do leitor à experiência narrada, colocando a “conversa” em pé de igualdade. Ainda assim, não se pode negar esse efeito, como podemos ver no excerto abaixo:

Meu avô, em pé, cantava – havia se tornado enorme. Como podia uma pessoa gritar de semelhante maneira? *A grandeza e a harmonia singular hoje desdobram a figura gemente e mesquinha, de ordinário ocupada, apesar da moléstia, em fabricar miudezas. Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam.* Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes.¹²⁵

Na passagem, percebe-se a alternância entre o *eu-testemunha* e o *eu-narrador* quando aquele que lembra é interrompido, incisivamente, pelo *narrador intruso* que pondera a impressão do passado com um questionamento: *Paciência?* Sem titubear, ele a refaz na sentença seguinte: *Acho que agora não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam.* Além disso, o narrador atualiza a memória marcando o tempo, diz que a imagem de *grandeza e harmonia* que carregava ontem se havia transformado hoje em uma *figura mesquinha e ordinária*.

Em *Infância*, “os ritos da memória são motivos capitais”¹²⁶. Há um respeito ao passado; Graciliano Ramos respeita suas falhas de memória, seu esquecimento como parte de seu repertório e, para o autor, através das suas reminiscências, é possível reconstruir e narrar sua infância como uma forma de resgate de si mesmo e, também, de imaginar uma outra realidade possível. O passado e as memórias se afastam do princípio realista do tempo presente e objetivo, e o registro da incerteza dessas memórias se aproxima do que podemos chamar de um caráter não-linear e uma percepção da descontinuidade temporal da memória.

As características literárias avançam para o campo do psicológico e essa realidade construída a partir de um ponto de vista, fragmentado e limitado às próprias percepções e

¹²⁴ GENETTE, op. cit., p.197.

¹²⁵ RAMOS, 2020, p. 23.

¹²⁶ MERQUIOR apud MARTINS, 2003, p. 33.

representações do sujeito, reafirmam as semelhanças com o impressionismo literário. Afinal, “a obra será sempre considerada como manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis.”¹²⁷. Ou seja, todo conhecimento sobre a vida, de nós, do outro, do mundo etc. é uma *representação* ou um “*tornar de novo presente*”¹²⁸ a realidade que vivemos, para que dela tenhamos uma visão mais clara e profunda, que escapa à nossa percepção imediata. Assim, como Ortega y Gasset conceitua: “o homem é um arranjo existencial, definido, articulado, situado. É uma circunstância”¹²⁹.

Com isso, a proposta de compreender as inter-relações dentro de uma obra literária se assemelha ao que Henry James propõe em seu conceito de leitura da ficção “há um ponto em que o sentido moral e o sentido artístico se aproximam muito; e isso sob a luz óbvia de que a qualidade mais profunda de uma obra de arte será sempre a qualidade da mente do criador”¹³⁰. Ou seja, a manifestação literária estaria fundamentada através da experiência e dos valores ideológicos de determinado sujeito.

Ainda, segundo os críticos, “a impressão artística do real, então, assemelharia à infantil, a diferença estaria em que esta é inconsciente, aquela, consciente.”¹³¹. Apesar de saber a diferença neurológica e emocional do autor e da criança, resgatar suas memórias infantis talvez possa ser considerado uma tentativa impressionista de recuperar essas “impressões” perdidas dentro de si mesmo, trazendo-as à consciência. Ao mesmo tempo, o alagoano se aproveita dos “aspectos facilmente romanceáveis que há nos arcanos da memória infantil”¹³² para compor a obra.

Teríamos um Graciliano mais próximo da sua essência. Uma nova aproximação com o sentido narrativista do impressionismo literário, que possibilita algumas experimentações textuais já demonstradas acima. De fato, o uso desse narrador autodiegético demonstra uma certa inquietação de Graciliano e revela a mistura de procedimentos de diferentes perspectivas literárias. Tal uso não seria comumente encontrado em obras realistas que, ao contrário, entendiam a apatia ou a neutralidade como essenciais na enunciação. O que nos permite pensar que a prosa poética interior do alagoano estaria para muito além daquela que caracterizava os romancistas regionalistas de sua época.

¹²⁷ TODOROV, 2003, p. 80.

¹²⁸ FILHO, 2007, p. 17.

¹²⁹ BUZZI apud ibid.

¹³⁰ TODOROV, op. cit., p. 38-39.

¹³¹ MARTINS, op. cit., p.71-72.

¹³² CANDIDO, op. cit., p. 92.

Nesse contexto, procuramos enfatizar as dimensões que diferentes pontos de vista podem suscitar não só na leitura, mas na análise literária. “O fenômeno literário se efetiva na inter-relação autor/texto/leitor”¹³³ permitindo inúmeras interpretações, visto que sua linguagem “é necessariamente ambígua e em permanente atualização e abertura, vinculadas estreitamente ao caráter conotativo que a singulariza.”¹³⁴.

No que se refere ao caráter literário, pode-se aferir que, por meio de seus livros e de sua escrita, “Graciliano pôde experimentar a conversão: saiu de uma vida medíocre para uma com sentidos, sensível, emotiva.” Ramos, ao experimentar na obra o retorno para o menino-Graça, faz uma experimentação autobiográfica, mas também fictícia. Faz de si mesmo, assim como se concebe a arte no movimento impressionista, terreno de experimentação e

A decisão de escrever e dar o testemunho do que viveu reveste-se também de um halo de profissão de fé a favor da disciplina (com que se portou durante todo o período), do compromisso com a verdade e da capacidade de penetração no mais fundo das circunstâncias e dos homens.¹³⁵

O impressionismo seria um guarda-chuva que não abarcaria um método somente, mas métodos que teriam como função principal proporcionar a experimentação. Seu objetivo então seria recorrer “à análise de seus próprios meios e de sua contribuição singular à literatura”¹³⁶ sem se prender a apenas uma premissa. A partir dessa direção, torna-se possível uma análise da narrativa em questão, como uma construção através da experiência.

A experiência apresentada por Graciliano Ramos na obra *Infância* é permeada por situações mediadas pela violência e a tradução destas para o texto literário pode ser lida como testemunho. Sua postura literária retoma uma vocação de escape que através da escrita ganha forma nesse gênero. À explicitação dessa chave de leitura nos dedicaremos no próximo capítulo.

¹³³ FILHO, op. cit., p. 34.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ CHIARA, 2014, p. 165.

¹³⁶ SANDANELLO, 2017a, p. 22.

Capítulo 2

Um meticuloso pessimista em busca da compreensão de si

Graciliano Ramos pode ser apontado, em nossa perspectiva, como um dos grandes escritores mundiais que tocaram no âmago do problema da narrativa memorialística, na medida em que certa discussão filosófica, em torno da relação entre história pessoal, memória e atualização do passado, encontra em suas obras um lócus de elaboração. Trata-se, para o escritor, de dar conta da complexidade da relação entre a narrativa, a rememoração e a vida humana. Nesse sentido, a obra *Infância* apresenta peculiaridades que contribuem de modo significativo para pensar a literatura ao situar-se entre a passagem do autor de uma escrita ficcional para a autoficcional.

Ao situar-se como romance de transição, *Infância* tem a potência da fronteira, bebe dos contornos que tomam as memórias ao passarem do virtual para a narrativa; utiliza dos vazios e lacunas para inundar silenciosamente; ficciona o que não alcança e fantasia um futuro do passado que nunca chegou.

Esse conjunto de elementos tornam-se curvas e afluentes que ampliam e deixam mais nítida a cor do grande rio que percorre a embarcação de nosso escritor: a *estética da memória*. A escrita memorialística será a catalisadora de vida e obra desse alagoano profundamente desajustado que, através de lembranças escolhidas, (re)escreve de um presente para irrigar esse passado traumático e transformá-lo em criação possível e viva no tempo atual.

A partir da leitura, percebe-se a elaboração exaustiva das experiências amargas que Graciliano Ramos viveu quando menino; suas memórias parecem suplantar a dor vivida através das sentenças curtas e de seus inúmeros substantivos e adjetivos, e sua narrativa confere ao trauma a aspereza sutil que percorre todo o texto literário. Assim, compreender a escrita testemunhal, a estética da memória e os acúmulos teóricos acerca dos temas faz-se pertinente para vislumbrar essa obra memorialista de Graciliano como uma escrita oriunda da necessidade e do dever para consigo e para com essa gente que sentia representar, ainda que com *certa distância*¹³⁷.

¹³⁷ Graciliano utiliza esse narrador que “tudo sabe”, pois à medida que se identifica com seus personagens e seus desarranjos interiores, também sente que não cabe inteiramente representado ali. Segundo Bosi, “o historiador [da angústia, apelido para Graciliano feito por Álvaro Lins em 1943,] só se encontra à vontade com a mente do pobre no nível de um saber que é, afinal, a consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem.” (Op. cit., p. 26).

2.1 - O testemunho como condição de sobrevivência

O testemunho é o registro sobre um acontecimento, cena ou desastre a partir de um depoimento, seja oral ou escrito. Com seu surgimento na Grécia Antiga, atrelado ao discurso jurídico, o testemunho associa-se a uma ideia de oposto à mentira, ou ainda, segundo Benveniste¹³⁸, em língua gótica é possível traduzir o termo como “aquele que sabe por ter visto”. De todo modo, o testemunho, que vem sendo cada vez mais estudado desde a década de 70, principalmente pelos estudos da *Shoah*¹³⁹, é compreendido aqui não como gênero específico, mas sim como uma “*face da literatura* que vem à tona em nossa época de catástrofes”¹⁴⁰ e leva a uma revisão do compromisso e relação com o “real” que se estabeleceu na literatura durante toda a sua história.

Uma demarcação literária entre a ficção e a realidade se apresenta como tarefa difícil, ou mesmo impossível. Isso se reafirma quando nos debruçamos sobre o testemunho, que se revela como um recurso dedicado a contar eventos traumáticos sem revivê-los diretamente. A narrativa de Graciliano Ramos é constituída pelos inúmeros fragmentos de violência, crueldade e tortura que o escritor viveu quando criança. As passagens de alguns capítulos transformam as memórias em traços corroídos pelo tempo, porém com pedaços cravados em seu consciente. Um nordestino que sobreviveu à fome, à seca e à violência e vai fazer do chão literário o terreno de sua existência e, portanto, de seus traumas.

O trauma é o lugar onde a *mimesis* falha, ou seja, a escrita encontra a condição de elaborar e criar a representação do respectivo acontecimento. Afinal, a experiência traumática é precisamente “a vivência de algo que não se deixou apanhar pela nossa teia simbólica que trabalha na redução do visto/vivido ao ‘já conhecido’”¹⁴¹. Sob a perspectiva da vítima, toda violência ou catástrofe é única¹⁴² o que faz da singularidade do evento também a do sobrevivente. Desse modo, a experiência de determinado contexto sócio-histórico de violência torna o sobrevivente alguém inacessível do ponto de vista subjetivo. O sujeito que vivencia o trauma rompe com o simbólico previamente construído, suspendendo sua ligação com o mundo anterior: há impossibilidade da existência de outro mundo para além daquela realidade

¹³⁸ apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 4.

¹³⁹ A utilização do termo *Shoah* passa a substituir “Holocausto”. Isso acontece por um foco maior nas vítimas judaicas do regime nazista. Enquanto Holocausto detém conotações sacrificiais que, de certa forma, “explicam” o genocídio judeu, *Shoah* deriva do hebraico e significa catástrofe, destruição. (Id., 2005, p. 96).

¹⁴⁰ Ibid., 2003, p. 373.

¹⁴¹ Ibid., 1998, p. 10.

¹⁴² Ibid., 2005, p. 73.

traumática. A linha tênue entre afirmação e negação do que é “real”¹⁴³ “está no coração do testemunho”¹⁴⁴ assim como atravessa a literatura. A partir disso, percebemos a obra *Infância* como o encontro desses dois aspectos transformados em potência da escrita de si. Ainda segundo Seligmann-Silva:

A verdade é que esse limite entre a ficção e a “realidade” não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no “real” para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura.¹⁴⁵

O testemunho serviria como uma espécie de ponte¹⁴⁶, a qual permitiria “que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo”¹⁴⁷ e aos outros. A literatura, por sua vez, transforma-se em um pano de fundo no qual a memória possui licença para acontecer, se repetir e adquirir novos significados. Já a narrativa do trauma teria “o sentido primário de desejo de renascer”.¹⁴⁸

Assim, todo testemunho parte da sua impossibilidade “real” para experimentar uma representação na escrita e a literatura se transforma em uma potência que contorna essa impossibilidade do discurso pelo seu caráter de criação. Por criação queremos dizer sobre a negação incessante de seu próprio limite, o qual seria, justamente, o “que a “separa” do “real””.¹⁴⁹ Ou seja, a literatura do testemunho não pode ser considerada como uma *cópia* do “real”, mas sim uma manifestação possível de elaboração e a ficção possui a mestria estilística em remontar as ruínas da memória.

A escrita vem, então, como essa necessidade absoluta; narrar se transforma em condição de sobrevivência, segundo Seligmann-Silva (2008), para aquele que volta do *Lager*¹⁵⁰, e aqui traçamos o paralelo entre a condição sub-humana que tanto judeus quanto nordestinos vivenciaram no século XX.¹⁵¹ A experiência de sobrevivência permeia a literatura de Graciliano, especificamente em *Vidas Secas*; mas, ainda que não seja o foco central retratar o

¹⁴³ O real utilizado, assim como no texto de Seligmann-Silva (2003), não faz referência à noção de realidade, mas sim do conceito freudiano de *trauma* que retoma a ideia de todo o acontecimento que apresenta uma resistência à *representação*.

¹⁴⁴ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 375.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 2005, p. 66.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, 2002, p. 145.

¹⁵⁰ Do alemão: Campo de Concentração.

¹⁵¹ Aqui, pensamos, por exemplo, a partir de Achille Mbembe, sobre os mecanismos de dominação utilizados pelas potências europeias nas colônias como análogas ao terror imposto pelos regimes fascistas – dessa vez, em próprio território europeu. “O que se testemunha na Segunda Guerra Mundial é a extensão dos métodos anteriormente reservados aos “selvagens” pelos povos “civilizados” da Europa.” (*Id.*, 2016, p. 132).

cenário social e econômico, *Infância* revela em diversas passagens a aspereza de uma vida sem muitas possibilidades exceto a de se manter vivo:

Um dia faltou água em casa. Tive sede e recomendaram-me paciência. A carga de ancoretas chegaria logo. Tardou, a fonte era distante – e fiquei horas numa agonia, rodando o pote, com brasas na língua. Essa dor esquisita perturbou-me em excesso. [...] Chorei, embalei-me nas constelações, e os minutos foram pingando, vagarosos. A boca enxuta, os beijos gretados, os olhos turvos, queimaduras anteriores. [...] E em redor os objetos se deformavam, trêmulos. Veio a imobilidade, veio o esquecimento. Não sei quanto durou o suplício.¹⁵²

A dor acompanha o menino Graça, assim como também o medo: “Ouço pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas [...]. Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor.”¹⁵³ O que consideramos minimamente básico lhe é negado ainda sob tenra idade e, se considerarmos a posição econômica¹⁵⁴ de Graciliano, veremos o abismo crescer estrondosamente no cenário do nordeste brasileiro. Um ambiente no qual, quanto mais nos aproximamos, maiores são as semelhanças significativas entre as torturas e violências vividas pelos povos judeus e nordestinos. Algumas passagens da obra deixam o leitor nauseado com tamanha crueldade. Nem mesmo o processo de alfabetização do autor escapou desse *modus operandi*:

Meu pai não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça. Resisti, ele teimou – e o resultado foi um desastre. Cedo revelou impaciência e assustou-me. [...] À tarde pegava um côvado e levava-me para a sala de visitas – e a lição era tempestuosa. Se não visse o côvado, eu ainda poderia dizer qualquer coisa. Vendo-o, calava-me. Um pedaço de madeira, negro, pesado, da largura de quatro dedos. [...] O sono era forte, enjoo enorme tapava-me os ouvidos, prendia-me a fala. E as coisas ao redor mergulhavam na escuridão, as ideias se imobilizavam. [...] Uma vez por dia o grito severo me chamava à lição. Levantava-me, com um baque por dentro, dirigia-me à sala, gelado. [...] Impossível contentá-lo. E o côvado me batia nas mãos. Ao avizinhar-me dos pontos perigosos, tinha o coração desarranjado num desmaio, a garganta seca, a vista escura [...]. As pobres mãos inchavam, as palmas vermelhas, arroxeadas, os dedos grossos mal se movendo. Latejavam, como se funcionassem relógios dentro delas. Era preciso erguê-las. Finda a tortura, sentava-me num banco da sala de jantar, estirava os braços em cima da mesa, procurando esquecer as palpitações dolorosas.¹⁵⁵

As sentenças curtas e os muitos pontos finais que Graciliano utiliza sinalizam algumas lacunas que o autor demarca em seu texto. Surge-nos a dúvida se elas seriam uma abertura à imaginação de seu interlocutor, o silêncio como sinalizador do esquecimento, ou, ainda, a

¹⁵² RAMOS, 2020, p. 30-31.

¹⁵³ Ibid., p. 13.

¹⁵⁴ Sabe-se que o pai de Graciliano era “filho de um senhor de engenho arruinado” e “empenhava-se para levar a frente sua modesta loja de tecidos em Quebrangulo.” (MORAES, op. cit., p. 23).

¹⁵⁵ RAMOS, 2020, p. 117-119.

barreira, evidenciada pela impossibilidade do dizer, imposta à memória pela dor. A estética literária do testemunho tem como alicerce a fragmentação das memórias e os limites físicos (a dor) deixados pelo trauma. São inúmeras as sensações narradas por Graciliano perante as constantes ameaças e torturas que sofria (*enjoos, tontura, ansiedade, medo, preguiça, desespero*), sentimentos de transpasse corporal que reafirmam os limites desse corpo humano que viveu e narra suas memórias. “Os limites físicos tornam-se a garantia de uma nova moral. É o corpo também que serve de suporte para a nova categoria mnemônica.”¹⁵⁶

A violência é a mediação e sua forma de se relacionar com os pais. Sua infância retratada na obra sobre a qual nos debruçamos neste estudo muito se aproxima da análise de Alfredo Bosi sobre a infância retratada em *Vidas Secas* e divide-se em dois momentos: o primeiro refere-se à experiência interior da criança e da criação de um paraíso imaginário com seus sonhos e vontades inalcançáveis. O segundo faz referência à experiência exterior da criança com a brutalidade, “a barbárie que pulsa na assimetria de adulto e criança, de forte e fraco”¹⁵⁷ retira-o desse lugar e lhe impõe a face cruel da realidade.

Além disso, outro elemento presente na vida e na obra de mestre Graça que aproxima novamente os contextos históricos demarcados é a morte. Sua linguagem concreta e objetiva é um sinal da “onipresença da morte”. Em *Infância*, o episódio em que o menino se vê diante desse fenômeno está no capítulo “Um incêndio”, que relata a destruição de uma cabana pelo fogo e deixa como vítima uma das criadas da casa. O corpo carbonizado causa inúmeros pensamentos e sensações em Graciliano, que revela ser a sua primeira vez se vê diante de um cadáver. As metáforas utilizadas pelo autor materializam aquilo que se transformara num corpo morto: “Nada de humano. Tinha a aparência vaga de um rolo de fumo.”¹⁵⁸

No início do século XX, viver no nordeste árido do país era como viver à sombra da morte que poderia vir pela fome, pela desidratação, pela falta de saneamento básico, imaginário esse que permeia o estereótipo nordestino até hoje. Quando um bebê sobrevivia os primeiros anos de vida, podemos pensar na expressão “vingou”, pois a vida era rara; somente os sobreviventes habitavam aquela terra. Novamente, o paralelo da era de pós-catástrofes¹⁵⁹: “as

¹⁵⁶ SELIGMAN-SILVA, 1998, p. 23.

¹⁵⁷ BOSI, op. cit., p. 28.

¹⁵⁸ RAMOS, 2020, p. 99.

¹⁵⁹ O conceito de Walter Benjamin traz a ideia de que o mundo moderno pode ser considerado uma sociedade pós-catástrofe, para o filósofo toda experiência é traumática e, o prefixo “pós” não traz consigo a ideia de superação dos maiores eventos traumáticos que marcaram o século XX, mas sim de que ainda habitamos essas catástrofes enquanto sociedade do choque. (apud SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 136)

pessoas num Campo de Concentração são literalmente queimadas, a fome literalmente mata [...]. Não há espaço para metáfora – apenas para a metamorfose.”¹⁶⁰

Nesse sentido, o testemunho se torna um processo híbrido entre o singular e o imaginário. *Infância* vai contornar essa impossibilidade de metáforas e demonstrar que, para romper a barreira de seu casulo-trauma, o mestre Graça teve a literatura como sua grande aliada. Através da leitura e da escrita, encontra o lado humano que as experiências sufocaram tantas vezes, mas não exterminaram. As metáforas que utiliza recolocam suas memórias dentro do testemunho, uma *modalidade da memória*¹⁶¹ que “oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa.”¹⁶²

O testemunho do trauma na obra abarca a tridimensionalidade ao contar, através de construções metafóricas do tempo, do espaço geográfico, das personagens e das sensações, os episódios em que o narrador-personagem descobria, paulatinamente, o mundo, a moral, a tirania, as convenções. A simbolização nunca ocorre de forma integral, porém promove essa nova dimensão de eventos soterrados; “para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico”.¹⁶³ Como revela em uma carta de agradecimento a Candido pelas críticas literárias que havia escrito em 1945:

nunca tive semelhança com Dostoiévski nem com outros gigantes. O que sou é uma espécie de Fabiano¹⁶⁴, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído minha gente como V. muito bem reconhece.¹⁶⁵

A comparação que Graciliano faz de si com o personagem de *Vidas Secas*, uma mistura entre elementos de realidade e ficção que aproxima *autor-homem* e *autor-criador*¹⁶⁶, reforça a característica de sobrevivente que destacamos pertencer ao autor. Segundo o crítico, Graciliano Ramos extrapolou os limites do gênero romance, “cada vez mais preocupado pelas situações

¹⁶⁰ Ibid., 1998, p. 20.

¹⁶¹ Ibid., 2008, p. 73.

¹⁶² Ibid., p. 72.

¹⁶³ Ibid., p. 69.

¹⁶⁴ Personagem de *Vidas Secas*, romance de 1938, que retrata de maneira inovadora a vida dos retirantes nordestinos. Para entender a comparação escolhemos esse trecho do livro: “- Fabiano, você é um homem exclamou em vou alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: - Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. Chegara naquela situação medonha - e ali estava, forte, até gordo, fumando seu cigarro de palha. – Um bicho, Fabiano.” (RAMOS, 2019, p.16-17, grifo nosso)

¹⁶⁵ CANDIDO, op. cit., p. 10.

¹⁶⁶ BAKHTIN, 2010.

humanas, substituiu-se ele próprio aos personagens e resolveu, decididamente, elaborar-se como tal em *Infância*”¹⁶⁷.

Possuía um interesse obsessivo pela existência humana; em uma das passagens do capítulo “Os astrônomos”, de *Infância*, o menino, com 9 anos, reclama à Emília sobre o seu quase analfabetismo e sua dificuldade em aprender a ler. A prima lhe conta sobre os astrônomos, e Graciliano fica encantado com a possibilidade de se ler *coisas no céu*. Ela tenta convencê-lo de que, se os astrônomos conseguiram ler coisas tão distantes, ele também era capaz de ler a página aberta diante de seus olhos. O capítulo encerra-se com o seguinte trecho: “Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não desvendaria os segredos do céu. Preso à terra, sensibilizar-me-ia com histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes.”¹⁶⁸

Nesse ponto, junto à proposta de uma vida possível advinda do tom confessional em sua literatura, existe também a ideia de que a arte e o fazer político caminham juntos, o que viabiliza notar os romances de Graciliano Ramos como experiências de vida e com a vida. Segundo Candido, a experiência social levou o escritor a um enorme asco perante as normas vigentes da sociedade, trazendo-lhe um sentimento profundo de desajuste. Sua postura política, segundo o crítico, vem muito antes à adesão ao comunismo [...], porém ali

Graciliano Ramos talvez tenha encontrado saída para a sua necessidade profunda, e sempre contrariada, de amar os homens e acreditar na vida, pois não podia odiá-los dada a perturbação que nele despertavam e o interesse pelos seus problemas [...] o comportamento político – forma superior da ânsia de testemunho – foi um tipo de manifestação pessoal em que a imperiosa personalidade se completou, harmonizando-se livremente com uma imperiosa ideologia.¹⁶⁹

Apesar de ter sido marcado pela violência, pela brutalidade e pela secura da vida, a literatura possibilitou-lhe atravessar a existência de um outro mundo, como um lugar para o sensível desse autor que buscou amar os homens e compreendê-los fora, mas principalmente dentro de suas obras, ainda que sem perder sua criticidade e sinceridade¹⁷⁰. Graciliano nos permite entender que o acesso a esse sensível lhe salvou do embrutecimento da alma, trouxe dignidade e afetividade à sua vida, pois a palavra também é um dispositivo de ação¹⁷¹.

¹⁶⁷ CANDIDO, op. cit., p. 92.

¹⁶⁸ RAMOS, 2020, p. 228.

¹⁶⁹ CANDIDO, op. cit., p. 94-95.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Para Giorgio Agamben (2009), o dispositivo teria uma função estratégica, ou seja, está inscrito no jogo de poder e limitado pelas redes de saberes, porém, por estar originalmente ligado ao processo de humanização do *homo sapiens*, são possibilidades autênticas de ser.

Percebemos que, dentro de sua arte, subsiste uma vontade profunda de testemunhar sobre a existência humana. Diante disso, o dever político que Graciliano Ramos carrega na sua vida pessoal e profissional vai ao encontro de um campo dos estudos sobre o testemunho na teoria literária chamado *testimonio*. Podemos dizer que, se no âmbito europeu e norte-americano os estudos giram em torno da memória de eventos como a Segunda Guerra Mundial e a Shoah, o conceito de *testimonio* direciona seu trabalho de memória através de experiências históricas como a ditadura, a exploração econômica, a repressão às minorias étnicas, às mulheres e aos homossexuais existentes na América Latina.¹⁷² Em 1936, Graciliano é preso por ser considerado uma ameaça comunista. A perseguição política e as condições de transporte e locação nesse período vivido pelo autor se revelam pertinentes, e ainda mais próximas das condições levantadas, quando nos deparamos com algumas passagens da biografia *O velho Graça* escrita por Dênis de Moraes:

Vista à distância, a Colônia Correccional era uma agressão ao paraíso ecológico da ilha: enormes galpões junto aos quais cercas de arame farpado delimitavam o verdadeiro campo de concentração. Desde a rebelião de 1935, o número de presos confinados lá disparara de 298 para 1.388 em 1936. [...] Antes de lhe rasparem a cabeça, vagou atônito pela imundície do galpão onde serviam a comida. [...] Os presos acotovelavam-se em galpões sórdidos, seminus e tosquiados. Não se distinguiam ladrões e assassinos dos prisioneiros políticos – todos eram inimigos da “ordem pública”. [...] Cerca de novecentos indivíduos em um curral de arame, desprovidos de hábitos civilizados: vestiam roupas pelo avesso, não aparavam as unhas, mal se lavavam, alimentavam-se como porcos e faziam as necessidades fisiológicas em uma pocilga infecta. [...] O regime de trabalho forçado os obrigava a varrer o presídio, carregar tijolos e capinar. Alguns ajudavam na cozinha e cuidavam de um simulacro de horta – geralmente eram os homossexuais e/ou informantes. Os mais espertos, marginais de grosso calibre, atuavam como força auxiliar na disciplina e na repressão.¹⁷³

Ademais, o *testimonio* “é pensado como uma cria da literatura regionalista, que foi muito forte na literatura latino-americana da primeira metade do século XX”¹⁷⁴. Essa *face testemunhal* pode ser considerada, como diz Seligmann-Silva (2005), como uma “política da memória”, e, no contexto latino-americano, teria um peso muito maior na questão partidária, diferente da Shoah, que seria de maior âmbito cultural. Se a modalidade *testimonio* tem uma função identitária de aglutinar povos, etnias e classes em torno de uma mesma luta¹⁷⁵, em *Infância* encontramos a conquista e o ressoar dessas minorias. A reconstrução das memórias da vida no sertão vivida pelo menino Graça consegue contar um pouco do trauma e das condições

¹⁷² SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 86.

¹⁷³ MORAES, op. cit., p. 134-135.

¹⁷⁴ SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 91.

¹⁷⁵ Ibid.

que o coletivo nordestino experencia no século XX. Ao configurar a memória como orientação estética, como um mecanismo de sobrevivência, simultaneamente, faz dela canal e habitação de uma dor universal atravessada por muitos de nós. A sua *partilha do sensível*¹⁷⁶ ocorre quando em sua poesia apresenta o Nordeste, mas também fala de e para nordestinos, de e para retirantes, e faz-se de porta-voz destes que sofrem no silêncio da terra seca. Seu ato político é também sua memória.

Nesse sentido, o escritor transpõe a concretude do real para ressignificá-la e representá-la na arte. Graciliano Ramos pode ser considerado um artesão: molda sua experiência em função daquilo que quer produzir; utiliza os fragmentos de si para compor um quadro memorial. Sua destreza produz uma narrativa de memórias que combina o tempo daquilo que foi vivido com o momento passado de seu narrador, ao mesmo tempo que inscreve seu protagonista dentro de uma ficção de si. Tais contornos de tempo e espaço nos remetem aos seguintes dizeres:

Uma coisa é agora clara e transparente: não existem coisas futuras nem passadas; nem se pode dizer com propriedade: há três tempos o passado, o presente e o futuro; mas talvez se pudesse dizer com propriedade: há três tempos, o presente respeitante às coisas passadas, o presente respeitante às coisas presentes; o presente respeitante às coisas futuras. Existem na minha alma estas três espécies de tempo e não as vejo em outro lugar: memória presente respeitante às coisas passadas, visão presente respeitante às coisas presentes, expectativa presente respeitante às coisas futuras.¹⁷⁷

2.2 – O encontro dos não lugares: literatura e memória

Partimos do pressuposto de que a literatura pode ser vista como um lugar de memória, por exercer a função de suporte, produção e reprodução de imagens, discursos e vivências relacionadas à memória. Mas, não um lugar material e sim simbólico, que surge intencionalmente e que suscitaria a noção de que tanto memória quanto identidade coletiva e individual estariam preservadas. Todavia, para precisar o lugar da memória em uma narrativa como *Infância* é necessário “observar a relação entre a temporalidade e a narrativa como algo suspeito”¹⁷⁸, ao traçarmos como norte a mediação da memória entre narrativa e tempo¹⁷⁹. Para tal, utilizaremos os acúmulos de análise até aqui e três prerrogativas acerca da relação tempo-

¹⁷⁶ Conceito de Rancière que se refere a um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (Id. 2009, p. 15).

¹⁷⁷ Santo Agostinho, *Confissões*: Livros VII, X e XI, 2008.

¹⁷⁸ SANDANELLO, 2015, p. 78.

¹⁷⁹ O autor utiliza a tese de Paul Ricoeur para elucidar a relação entre tempo e narrativa, a qual afirma que “nem a narrativa poderia existir sem uma sucessão temporal qualquer, nem o tempo poderia ser compreendido sem uma ordenação narrativa dos acontecimentos” (Id., p. 77.)

narrativa-testemunho-ficção estabelecidas no estudo de Franco Sandanello que nos ajudam a localizar a obra *Infância* em seu caráter memorialístico e perceber os limites e os avanços que Graciliano percorre.

A princípio cogita-se, a partir da diferença temporal entre o momento presente da voz narrativa e o passado da história narrada, “uma interdependência conceitual da narrativa para com a memória”¹⁸⁰, dado que toda narração precede uma retomada do passado pela enunciação. Em outras palavras, essa distância temporal entre o menino-protagonista e o eu-narrador reforça o registro do ponto de vista explorado pelo impressionismo literário que caracterizamos como *delayed decoding*. Segundo Cedric Watts, “o *delayed decoding* ocorre quando o autor introduz um espaço demarcado entre a apresentação de um acontecimento enigmático até a interpretação correta sobre ele.”¹⁸¹ Essa racionalização do evento escapa à primeira percepção, e só será feita pela consciência após esse espaço de processamento e interpretação dos sentidos e impactos que sucederam o ocorrido.

Ao pensarmos essa dependência, no caso específico de *Infância*, de uma memória individual, caminhamos para a segunda assertiva: “a narrativa de memórias não é um testemunho pessoal, mas somente sua expressão ficcional”¹⁸². Ou seja, os acontecimentos narrados partem de uma visão e compreensão do narrador-eu que, no momento em que narra, está sob efeito dessa distância “temporal íntima entre o passado de um ser ficcional e o presente desse mesmo ser”¹⁸³. Isso acentua, ainda mais, o tom ficcional do terreno representacional construído na escrita e que estabelece o elo entre o não-ficcional, pois “nos é fornecido apenas a expressão de um testemunho, e não um testemunho em si”¹⁸⁴. A posição do narrador, que é central e primordial no romance, passa a ser parte da gênese desse universo diegético que ainda que apresente uma percepção enviesada de determinado acontecimento, através da rememoração, ao menos possui um “caráter positivo e testemunhal de [...] recusa ao silêncio”¹⁸⁵.

Finalmente, e não menos importante, chega-se à última prerrogativa: “a narrativa de memórias é um subgênero difícil de ser classificado”¹⁸⁶. Sem dúvida, durante o processo de escrita e aprofundamento sobre a obra *Infância*, essa foi a característica latente em todos os

¹⁸⁰ Ibid., p. 83.

¹⁸¹ WATTS, 2019, p. 45, tradução nossa. No original: “Delayed decoding occurs when the author introduces a marked delay between the presentation of a puzzling occurrence and the correct interpretation of it.”

¹⁸² SANDANELLO, 2015, p. 82.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid., p. 86.

¹⁸⁵ Ibid. p. 85.

¹⁸⁶ Ibid., p. 87.

sentidos possíveis. Ainda assim, ao evidenciar uma narrativa *de* memórias estamos considerando-a uma ficcionalização desse passado de um ente também ficcional. Afinal, por mais que o narrador e protagonista se coloquem como sendo a mesma pessoa, além de ocuparem espaços-tempos diferentes, o personagem principal que a obra retrata se trata de uma representação do eu que habitou nesse passado, e o narrador, por sua vez, representa a figura desse “autor”, porém age como entidade origem de todo o universo diegético construído, ocupando uma função em relação à narrativa. Desta forma,

Podemos sempre visualizar a ordem dos eventos rememorados como reprodução do funcionamento da memória do narrador, mas estaríamos supondo com isso algo que inexistente no texto, e que é somente a representação literária (já previamente seccionada e selecionada) do funcionamento da memória do narrador. Nesse sentido, sua memória é algo tão distante do leitor quanto o que o protagonista pensava em determinado momento, pois temos em mãos apenas a versão atualizada e paralisada do tempo presente da narração (que é o presente do ato narrativo). Assim, tomar o que diz o narrador a respeito de seu passado como sua lembrança pessoal é ignorar o quanto esse mesmo indivíduo já dispôs de antemão – e em duplas talvez paralelas: os eventos e suas impressões, os lugares e suas descrições, os personagens e suas digressões.¹⁸⁷

Ao ler uma narrativa de memórias percebemos que a representação das lembranças alcança certa proporção de temporalidade e um efeito de dualidade entre os eventos vividos e a reprodução destes pelo narrador. Ainda que não se espere linearidade na reconstrução das lembranças, a reorganização das reminiscências através do texto ficcional acaba por ter um formato de texto acabado, contradizendo essa não-linearidade e fluidez características de fundação das memórias. Com base nisso, torna-se possível a aproximação entre a narrativa de memórias e a “narrativa de terceira pessoa, uma vez que, distinta do testemunho, compartilha com ela o mesmo limite de existência – o da expressão”¹⁸⁸ e isso reitera nossa leitura e aproximação de *Infância* pelo viés impressionista.

Para complementar a ideia, esse trecho do estudo de Franco Sandanello nos parece cirúrgico:

*a narrativa de memórias é uma narrativa de primeira pessoa que tem por assunto as experiências passadas de seu narrador-memorialista; mas, para que este narrador possa narrar-se a si mesmo, ele não deve depender tanto da exatidão de sua memória – ou da reconstituição de si mesmo enquanto protagonista – como da reestruturação coerente de seu passado.*¹⁸⁹

¹⁸⁷ Ibid., p. 88-89.

¹⁸⁸ Ibid., p. 90.

¹⁸⁹ Ibid., p. 91, grifo do autor.

A partir do estudo das características da narrativa de memórias desenvolvido pelo autor, chegamos a uma das três principais expressões de uma narrativa ficcional do passado: a narrativa de memórias *presentificativa*¹⁹⁰. Tal classificação se aproxima de forma considerável de *Infância*, ao passo que a narração apresenta e desenvolve os acontecimentos de modo concomitante ao ato de revisitação e atribuição de sentidos pelo narrador. Temos assim, um narrador que acessa suas memórias com maior liberdade, “desinteressado de uma visão causal entre os termos de seu passado” e, justamente por isso, se aventura na “subjetividade alheia” e narra momentos que não vivenciou. O narrador dispõe e usa suas memórias sem

resulta[r] em uma menor credibilidade do relato, pois a ênfase do conjunto recai sobre a descoberta pessoal do narrador que [vê os] [...] seres ou ambientes de seu convívio [...] como etapas ou momentos de um propósito maior.¹⁹¹

De acordo com Bosi, não sendo o testemunho um documento histórico, a escrita testemunhal “deve dispor de uma considerável margem de liberdade”¹⁹². Temos, então, um relato em *Infância* que se cobre de outro sentido para além do recontar de memórias, um propósito filosófico análogo ao que Sandanello classifica ter o romance *Em busca do tempo perdido* de Proust: o feito de “dominar o tempo perdido e reencontrá-lo através da arte”¹⁹³.

Em sua literatura, Graciliano Ramos caminha em busca de si e a ficção vai se mostrar como o fio do colar que reúne as pérolas de sua infância. Na metáfora bergsoniana, as pérolas representam as memórias fixadas em nossa vida mental, as quais identificamos como os pontos da mudança de nós mesmos, mas a transição de nossa vida psicológica é contínua. Para reunir esses intervalos destacados seria necessário “um laço artificial, imaginando assim um *eu* amorfo, indiferente, imutável, sobre o qual desfilariam e se enfileirariam os estados psicológicos”¹⁹⁴. Esse seria o fio do colar que sustentaria as pérolas lado a lado e cobriria o que não foi capturado durante a acumulação da duração.

O escritor busca compreender a si mesmo no exercício de escrever sobre si. Sua literatura trabalha com e sobre sua memória como experiência de conhecer o interno através do interno. A distância entre esse narrador-eu que revive os acontecimentos e esse narrador-outro

¹⁹⁰ Segundo Franco Sandanello, o conceito de narrativa *presentificativa* denomina uma narração individual de um universo passado ficcional e que se “orienta para a ressignificação desses eventos já encerrados no tempo de acordo com a visão de mundo atual do narrador” e, além disso, a rememoração “reduz-se a uma retomada não-linear dos eventos, em que a causalidade interna não aparece com o mesmo rigor”. Desse modo, a narrativa *presentificativa* é aquela cujo o desenrolar e a recepção dos atos narrados pelo narrador acontecem de forma simultânea. (Id., 2015, p. 101)

¹⁹¹ Ibid., p. 102.

¹⁹² BOSI, 1995, p. 319-320.

¹⁹³ SANDANELLO, 2015, p. 102.

¹⁹⁴ BERGSON, 2010, p. 17, grifo do autor.

que analisa e observa as memórias, esboça características de uma teoria da prosa memorialista de Graciliano Ramos. A análise que Bosi elenca sobre *Memórias do Cárcere* em seu artigo se aproxima da nossa percepção da obra *Infância*, já que, segundo o estudioso, o mestre Graça lança mão do perspectivismo para expressar isso que ele classifica como *verdade superior*. Há a existência de um eu “à-vontade narrativo” que “contrai e expande a seu critério a matéria recordada”¹⁹⁵, esse exercício faria parte da construção dessa “verdade”: o encontro e leitura da realidade através da sua intuição pessoal. De acordo com Bosi, Graciliano “não propõe absolutamente que a testemunha dê um salto para o discurso da imaginação; mas legitima um modo livre, nada ortodoxo, de tratar o fluxo da memória”¹⁹⁶. Mais importante do que retratar de forma fidedigna à uma consciência histórica e universal, é a elaboração de uma versão única e insubstituível de suas reminiscências da infância. Isto posto, a reflexão do testemunho para além do relato, mas também como relação dialógica “fundada na condição de fala, assim como no gesto da escuta”¹⁹⁷ vem à tona, ou seja, não se trata mais apenas da autenticidade de um testemunho, mas do *efeito produzido por ele*¹⁹⁸. Ao pensarmos na função da experiência do testemunho é possível afirmar que

Graciliano estaria aqui, sem qualquer propósito deliberado, tangenciando a célebre distinção feita por Aristóteles entre o trabalho do historiador e o verbo do poeta, creditando a este último um alcance mais universal, "mais filosófico", se comparado ao primeiro. E voltamos à expressão "uma verdade superior". A testemunha, que não é, nem quer ser, historiador de profissão, produz um depoimento que é sempre válido, mesmo que remeta a um sentido oculto à maioria dos circunstantes da situação evocada.¹⁹⁹

Observamos que a estética graciliânica, cuja característica é a busca de si e a singularidade do processo memorialístico, vai ao encontro da metafísica bergsoniana. Para o filósofo da duração, como viria a ficar conhecido, existem duas maneiras de conhecer as coisas: “A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela.”²⁰⁰. Ambas representam, respectivamente, a análise advinda do método científico e a intuição relacionada ao conhecimento metafísico. Para Bergson, a percepção através do conhecimento científico teria como objetivo conhecer a matéria e, por efeito, reduzi-la, pela ancoragem em símbolos e conceitos já existentes. A ciência caminha junto ao pragmatismo e, por isso, estabelece pontos fixos para nortear e referenciar seu objeto, rodeando-o. Segundo Soares, “ela ganha em

¹⁹⁵ BOSI, 1995, p. 320.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ LAGE, 2016, p. 83.

¹⁹⁸ BERNARD-DONALS apud Id., grifo nosso.

¹⁹⁹ BOSI, 1995, p. 320-321.

²⁰⁰ BERGSON, 1974, p. 19.

estabilidade e força de análise, mas perde o que há de mudança, de transição e passagem, desvia-se [...] daquilo que Bergson chamará de duração”²⁰¹.

A metafísica seria o conhecimento da realidade através da *intuição* que seria “a *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível”²⁰². Tal ato leva o indivíduo a voltar-se totalmente para si, para a sua consciência, e perceber a sua duração interior única que flui e acontece a todo momento. Que não se encontra disposta em momentos organizados de modo sucessivo e sobrepostos uns aos outros dentro de um tempo intelectualizado, mas sim em fatos interpenetrados e contínuos como em uma corrente: um elo conectado ao outro formando o todo do sujeito. Para o filósofo, somente a metafísica possibilitaria apreender a realidade absoluta “fora de toda expressão, tradução ou representação simbólica”²⁰³. Com isso, chega-se ao grande paradoxo que Bergson enfrentou: como seria possível conhecer e expressar um método que pretende não utilizar formas de representação ou símbolos como meio de expressão? Afinal, como seria possível comunicar a intuição, através da inteligência, sem utilizar a linguagem?

Trata-se não mais de utilizar a “velha linguagem” que cristaliza “o movimento de seu pensamento”²⁰⁴, porém de “captar o movimento inerente ao real, ou seja, resgatar sua essência temporal”²⁰⁵. Isso só poderia ser feito através de uma nova linguagem que tenha novos conceitos imersos na fluidez e na cinesia da duração. Ora, se a *intuição* não pode ser uma via de comunicação sobre si mesma, ela se fará através de construções imagéticas e metafóricas. Segundo Bergson, essas imagens não substituiriam a intuição, mas forneceriam uma conversão para um “ponto preciso em que há uma certa intuição a ser apreendida.”²⁰⁶ A metáfora, por sua vez, é um recurso linguístico “para exprimir o inexprimível, para alertar o leitor sobre a singularidade do que deve ser dito”²⁰⁷. A intuição é a responsável por ampliar os conceitos da língua e torna-los mais flexíveis; já a metáfora “irá *sugerir indiretamente* a intuição da duração”²⁰⁸ através das imagens.

A partir das construções de imagens, que ultrapassam conceitos estáticos, e do uso de metáforas como recursos de expansão da própria linguagem, Graciliano Ramos reconstrói e

²⁰¹ RIBEIRO, 2013, p. 96-97.

²⁰² BERGSON, 1974, p. 20.

²⁰³ Ibid., p. 21.

²⁰⁴ RIBEIRO, op. cit., p. 104.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ BERGSON, 1974, p. 23.

²⁰⁷ VIEILLARD-BARON apud RIBEIRO, op. cit., p. 107.

²⁰⁸ Ibid., grifo do autor.

comunica sua intuição, apresentando ao leitor a duração singular de sua infância. O artista da palavra também se torna filósofo²⁰⁹. O trabalho sobre e com a memória realizado por Bergson e Graciliano tem um papel de revelação: possibilita a apreensão das verdades de si e do mundo. Neste ponto, estreitamos a relação entre o processo de *delayed decoding* e a apreensão através do método intuitivo. Percebemos que a racionalização, como fruto da análise, não atinge o melhor resultado de compreensão, justamente pela pouca atenção à duração que está entrelaçada ao passado, e, ao mesmo tempo, a esse momento *post factum* que somente será atingido a partir do movimento contínuo da vida.

Além disso, quando pensamos que *Infância* é a expressão de um testemunho e não o relato em si, colocamos o texto como ferramenta para que o leitor e o próprio autor possam apreender a duração interna de tal fato. A violência experienciada na infância sertaneja atravessará Graciliano durante toda a sua vida e a sua escrita cheia de imagens e metáforas pode ser lida como objeto de estudo do espírito pelo espírito do escritor. A duração da memória, enquanto percurso de todo ser, é como a música, capta-se o som apenas de um acorde e outro, mas entremeio a eles, sem ser ouvido por ninguém, está o intervalo: a transição entre um acorde e outro, o que chamamos de tempo musical. Não à toa, Graciliano escolhe esse período para debruçar-se no caminho da busca de si. Tal escolha retoma essas palavras de Bergson:

Na realidade, o passado conserva-se por si próprio, automaticamente. Acompanha-nos, sem dúvida, por inteiro, a cada instante: *aquilo que sentimos, pensamos e quisemos desde a nossa primeira infância ali está*, inclinado sobre o presente que se lhe vai juntar, fazendo pressão sobre a porta da consciência, que pretenderia deixá-lo lá fora.²¹⁰

2.3 - A memória como catalizadora de *Infância*

Como já dito anteriormente, a memória tem aqui papel fundamental como organizadora de *Infância*, mas também como proposta estética do autor. A “compreensão da memória como estilo da obra de Graciliano”²¹¹ é o que se denomina, e subscrevemos tal denominação, *estética da memória*. Os desarranjos internos de seus personagens, presos em suas lembranças de um passado cruel, injusto, desumano e fracassado, são características psicológicas que estruturam

²⁰⁹ Aqui, utilizamos a comparação que Ribeiro (op. cit., p. 107) utiliza em seu artigo para dizer que: assim como Bergson seria um filósofo que, através de seu método, faz-se também artista da palavra, Graciliano que é escritor, tornar-se-ia filósofo ao expressar o método intuitivo bergsoniano em sua literatura.

²¹⁰ BERGSON, 2010, p. 19, grifo nosso.

²¹¹ LESSA, op. cit., p. 18.

as seis obras mais conhecidas do autor: *Caetés*, *Angústia*, *São Bernardo*, *Vidas Secas*, *Infância* e *Memórias do Cárcere*.

Esses desassossegos dos personagens da ficção refletem o “desajuste profundo” que Graciliano trazia em si, e a construção dos episódios narrativos de suas obras em muito se assemelham com os acontecimentos da não ficção, vividos pelo autor. Isso nos leva a considerar as palavras de Antonio Candido sobre o autor: “seus livros são espécies de proposições de uma vida possível”²¹². Em uma organização literária de sua própria trajetória, seus romances podem ser considerados como obras híbridas e “fundem realidades ficcionais e não ficcionais”²¹³.

Ainda segundo Lessa, a estética da memória se faz valer de uma persistência da *memória involuntária*²¹⁴. Nesta, através de estímulos externos como olfato, paladar ou visão, determinados episódios do passado revisitam o sujeito de forma não controlada e ocasionam determinadas sensações e sentimentos. Diante dessa situação, surge a necessidade de reelaborar e reviver essas recordações através de um jogo narrativo. O estabelecimento das lembranças específicas a serem revisitadas e a forma como são reconstruídas durante o texto é o que iremos chamar de *memória voluntária*²¹⁵.

Todavia, essa memória que invade o indivíduo que narra vai coabitar a escrita de si com um movimento que, ao contrário do anterior, terá a memória retratada a partir da intenção do escritor de recontar e, portanto, reelaborar determinado momento vivido, o que nomearemos como *memória voluntária*²¹⁶. Esse exercício voluntário, então, envolveria não só o lembrar, mas o rememorar, a partir da reconstituição de memórias fragmentadas que ganham novos significados e percepções, além de lacunas promovidas por esquecimentos. Tal movimento impulsiona a escrita como uma ferramenta que refaz essa costura desmanchada e traz à tona muitos desses resquícios, permitindo um rearranjo desse passado malgrado e, ainda, dolorosamente presente.

²¹² CANDIDO, op. cit., p. 73. Isso nos remete as palavras de Patrícia Offial: “o que não existe na terra, a literatura dá conta de fazer existir” (Id., 2012, p. 4).

²¹³ LESSA, op. cit., p. 15.

²¹⁴ Termo que Marcel Proust nomeou e surge a partir da sensação evocada, ao comer um biscoito de *madeleine* molhado no chá ele revive o sentimento de alegria experimentado em sua infância e guardado em seu inconsciente na obra *Em busca do tempo perdido* (Id., p. 16).

²¹⁵ Ibid., p. 137. A autora desenvolve uma interpretação consistente e original sobre a literatura de Graciliano Ramos a partir da estética da memória. O esforço de remontar ao passado, retomar a própria origem num trabalho de reconstrução é explicitado em consonância com a imagem bergsoniana sobre o movimento evolutivo da vida como uma granada. Para Lessa, a memória seria igual a esse objeto e se estilhaçaria em inúmeros fragmentos, causando movimentos dispersos e lacunas irrecuperáveis pela não-ficcionalidade. Nesse sentido, “o desejo de retornar à infância parece ser uma ansiedade de encontrar a medida exata dos desarranjos [...] não é somente uma fuga, mas também a vontade de se reencontrar com a origem, com a reconstrução” (id.).

²¹⁶ Ibid., p. 137.

Essas duas perspectivas, voluntária e involuntária, podem ser entendidas como duas subdivisões para o papel da memória na narrativa da obra graciliânica. Afinal, “a memória tem por natureza a reinvenção, estamos sempre preenchendo lacunas produzidas pelos nossos equívocos sentimentais”²¹⁷. Em outras palavras, revisitar as memórias também é reconstituí-las e, assim, alterá-las; e o texto literário pode ser visto então como uma ferramenta contínua de organização e reconstrução de memórias.

Diante disso, a memória voluntária confere o tom ficcional. A escolha de uma escrita memorialística demonstra uma ligação intrínseca entre a narração e o narrador-personagem, para além das alusões à vida de Graciliano encontradas em seus romances. Com isso, a função desse autor ficcional, que necessita relembrar essas memórias e ter espaço para refazer um passado que não lhe aconteceu, se faz essencial. Alimenta a estética da memória e, ao passo que sendo todos os narradores-personagens

movidos por algo que guardam dentro de si mesmos, Graciliano Ramos evidencia o caráter essencial da literatura: ser constituída pelos resquícios de memória. [...] a memória está a serviço da literatura, assim como a literatura está a serviço do processo memorialístico.²¹⁸

Ao entendermos que o arranjo da memória seria composto por diversos fragmentos e lacunas irrecuperáveis através da não-ficção, o movimento do lembrar estaria diretamente ligado ao do rememorar. Aqui o verbo lembrar se refere à *lembrança pura*, termo bergsoniano que se refere ao momento vivido e conservado no virtual e que não presta à categoria de lugar, e ao conceito *lembrança-imagem*, o qual seria a mistura que efetivamente surge à nossa consciência. Já o rememorar seria o movimento de atualização dessa “lembrança” para uma *percepção* daquele evento, porém realizada no momento presente. De acordo com Bergson,

O passado de uma vida não age, mas poderia agir, e agirá ao inserir-se numa ação presente cuja vitalidade ele tomará emprestada. É verdade que, no momento em que a lembrança se atualiza ao agir, ela deixa de ser lembrança e torna a ser percepção²¹⁹.

Em *Infância*, a memória involuntária está no tema do livro: o trauma de Graciliano em sua infância. Esse trauma é o lugar onde a ficção e o silêncio encontram a condição adequada, o que transparece nas inúmeras metáforas, imagens, sentenças curtas e nos muitos pontos finais que Graciliano utiliza. A lacuna poderia ser só esquecimento, mas também pode ser o limite do trauma à sua representação na memória. As inúmeras sensações físicas narradas por Graciliano levam o leitor de volta às cenas de violência sofridas pelo menino: as constantes ameaças e

²¹⁷ Ibid., p. 112.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ BERGSON, 1999, p. 281.

torturas lhe geraram ansiedade, medo, preguiça, desespero. A estética literária do testemunho tem como alicerce as marcas e os limites físicos deixados pelo trauma: é esse corpo, que viveu e narra suas memórias, “que serve para a nova categoria mnemônica”²²⁰.

Contudo, Lessa²²¹ ainda subdivide a memória voluntária, presente na escrita do alagoano, em duas formas de apresentação para facilitar nossa percepção: a *memória binocular* e a *memória esfumada*. A primeira forma estilística consiste na ampliação de insignificâncias, em contraposição à omissão de outros episódios, um movimento de escolha consciente e intencional do narrador. A segunda técnica, por sua vez, remete a uma memória imagética que perde a nitidez e aparece como borrões de cenas capturadas e fragmentadas. Deixa-se um vazio, que fica a cargo do leitor preencher ou deixar em branco. Esse recurso carrega uma escassez dos detalhes descritivos, consegue alcançar, de forma perfeita, a “realidade psicológica do personagem”, sendo “extremamente rica no que toca às primeiras impressões de memória”²²².

Através dessa *memória esfumada*, o autor demonstra o processo de ficcionalização das lembranças reelaboradas e ou recontadas que, ao passar pelo discurso linguístico, evidencia essa incompletude da memória e a fragilidade da verossimilhança no processo literário. *Infância*, segundo Lessa, é a obra em que este recurso estará mais presente, justamente, por ser um processo eficiente para indicar essas reminiscências. Porém, o uso de um certo binóculo é propício para escolher e manusear os recortes entre ficção e não ficção. Essa técnica narrativa amplia as “insignificâncias” e esconde outras, tudo conforme a finalidade do escritor e da situação narrada. É o caso dessa passagem do capítulo *Um cinturão*:

Meu pai dormia na rede armada na sala enorme. Tudo é nebuloso. Paredes extraordinariamente afastadas, rede infinita, os armadores longe, e meu pai acordando, levantando-se de mau humor, batendo com os chinelos no chão, a cara enferrujada. Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugas, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência.²²³

Esse desarranjo constante do narrador-personagem demonstra que “a realidade subjetiva se impõe como reflexo da existência e, com isso, deturpa os fatos de acordo com o que se pretende particularizar”²²⁴. Com essa ânsia de menino, observa-se que o uso do futuro do pretérito se apresenta como uma maneira de confabulação, na possibilidade de não se atentar à ameaça que lhe perseguia:

Sei que estava bastante zangado, e isto me trouxe a covardia habitual. Desejei vê-lo dirigir-se a minha mãe e a José Baía, pessoas grandes, que não levavam

²²⁰ SELIGMAN-SILVA, 1998, p. 23.

²²¹ Op. cit., 19-21.

²²² LESSA, op. cit., p. 20.

²²³ RAMOS, 2020, p. 36.

²²⁴ LESSA, op. cit., p.105-106.

pancada. Tentei ansiosamente fixar-me nessa esperança frágil. A força de meu pai *encontraria* resistência e *gastar-se-ia* em palavras.²²⁵

A escolha do autor em silenciar algumas partes e enfatizar outras elenca a *memória binocular* que traz a ideia pelo objeto que a adjetiva. Como se colocássemos um binóculo sobre determinado momento, ele se amplia e ganha destaque em detrimento de outras passagens, que passam “despercebidas”. O efeito é a sensação de que não conhecemos a fundo nenhum dos personagens, mas, ao mesmo tempo, imaginamos e temos a sensação de saber muito, através do lirismo e da destreza técnica com que Graciliano nos alcança.

Tanto a memória esfumada como a binocular permitem serem lidas como orientação de divisão da obra. As recordações saltam de um acontecimento para outro sem a evidência de uma continuidade entre eles isso marca um vazio, ao passo que também evidencia as aparas de Graciliano sobre seu próprio testemunho. Não existe uma “preocupação em se datar cronologicamente os fatos [...] Os personagens-narradores estão entregues à especulação interior e ao impacto da coisa vivida e/ou sentida em suas almas.”²²⁶. Com isso, em seu arranjo narrativo, o mestre Graça aparenta querer retratar, de forma crua e precisa, o fenômeno da rememoração.

No que tange aos estudos de *estética da seca*, parece-nos importante pontuar que, apesar de ser normalmente atribuída uma “linguagem seca” às obras graciliânicas, Lessa²²⁷ é certa ao pontuar que essa característica se encontra apenas em *Vidas Secas*. Em outras obras, Graciliano vai mobilizar outros sentidos em sua linguagem. Em *Infância*, por exemplo, o uso de adjetivos de forma prolixa confere o tom de sua sensibilidade e, ao mesmo tempo, das injustiças e crueldades que vivenciou enquanto menino. Ademais, a adjetivação e a subjetivação também se posicionam como marcas linguísticas das distorções da memória ou, ainda, preenchimento dos sentimentos e das lacunas. Esse recurso narrativo é notório neste trecho do capítulo *Um cinturão*:

Achava-me num deserto. A casa *escura, triste*; as pessoas *tristes*. Penso com horror nesse ermo, recordo-me de cemitérios e de ruínas *mal-assombradas*. Cerravam-se as portas e as janelas, do teto *negro* pendiam teias de aranha. Nos quartos *lúgubres* minha irmãzinha engatinhava, começava a aprendizagem *dolorosa*. Junto de mim, um homem *furioso*, segurando-me um braço, açoitando-me.²²⁸

²²⁵ RAMOS, 2020, p. 36, grifo nosso.

²²⁶ LESSA, op. cit., p. 140.

²²⁷ Ibid., p. 22.

²²⁸ RAMOS, 2020, p. 38-39, grifo nosso.

A literatura, então, se caracterizaria como um dispositivo, por assegurar os discursos e as opiniões dos seres humanos, bem como orientar e propagar modelos culturalmente e socialmente construídos. Assim como a memória, que segundo Benjamin (1987) é um mecanismo que irriga o passado e constrói o presente, seria uma eterna mediadora da existência humana. A junção desses dois dispositivos potencializa o que se poderia chamar de um conceito-ação que indica “a exigência de rememoração do passado, o que não implica a restauração dele, mas uma metamorfose do presente tal que o passado seja retomado e transformado”²²⁹.

Esse movimento de resgate e reconstrução da memória pode ser percebido em *Infância* através do recurso da memória voluntária. Além disso, a técnica de memória binocular funciona como crítica à ideia de que a história seria única e linear, uma “forma graciliânica de resistir aos imperativos ideológicos hegemônicos”²³⁰.

Assim, confissão e ficção, como estabelece Candido, transformam-se em uma ponte. Duas formas inseparáveis e essenciais para Graciliano Ramos atuar integralmente no campo literário. A memória é o seu princípio formal organizador, e Graciliano consegue “um sistema expressional igualmente bastante às suas necessidades de expansão e reconhecimento”²³¹.

²²⁹ SILVA, op. cit., p. 1.

²³⁰ Ibid., p. 4.

²³¹ CANDIDO, op. cit., p. 96.

Capítulo 3

Um caleidoscópio de *Infância*:

Uma análise sob o viés dos quatro substratos teóricos

O aporte teórico levantado nos capítulos anteriores auxilia-nos a incidir sobre uma análise mais detalhada de *Infância*. Ainda que inúmeros recortes da obra tenham sido levantados durante a apresentação, além da reflexão de conceitos e autores que contribuem substancialmente para a nossa discussão, entendemos que é necessário trazer o texto literário para a cena principal de análise e conceber a “difícil arte de cortar na carne”²³².

Diante disso, a partir dos quatro pressupostos elencados e discutidos, apresentaremos os detalhes de capítulos e trechos selecionados que inundam e expandem nossas hipóteses traçadas neste estudo sobre a obra de Graciliano Ramos. Em muitos momentos, os quatro pilares de nossa base analítica se entrecruzam e, sendo assim, ainda que o capítulo a seguir esteja subdividido conforme o foco de percepção dentre os substratos teóricos, é possível que alguns aspectos e referências indispensáveis sejam retomadas para a reflexão da obra.

3.1 – O resgate da memória como propulsor do imaginário: fragmentos que constroem o eu

Desde a ideia até a concepção e escrita dos relatos que compõem *Infância* abarca-se um período de quase dez anos. Entre 1936 e 1944, conforme eram produzidos, os capítulos foram publicados em um periódico de Alagoas e não remontam à mesma sequência editorial disposta no livro. Essa informação, trazida por Cláudio Leitão no posfácio da obra²³³, ajuda-nos a reiterar a hipótese de uma leitura do livro como uma coletânea de contos, inclusive pelo tom de folhetim recuperado com a organização dos relatos na obra impressa. Essa prerrogativa reforça o caráter fragmentado, como um princípio organizador da obra, que materializa em sua estrutura a característica segmentada de uma escrita memorial.

Além disso, a forma estilística utilizada por Graciliano para recontar suas lembranças reforça esse aspecto estilhaçado: o autor vai levantando as camadas e as sequências das imagens congeladas em sua memória, apresenta os frames como peças de um quebra-cabeça que está sendo montado no momento da elaboração literária. A *imagem* conta com a *ação* do escritor e,

²³² Dizeres do professor Wilton José Marques na banca de qualificação, em setembro de 2021.

²³³ RAMOS, 2020, p. 295-310.

ao mesmo tempo que irriga o passado rememorado, projeta o presente e o futuro em sua escrita lírica e cheia de *imaginação*. Neste ponto de sua trajetória literária, torna-se, substancialmente e predominantemente, um autor memorialista.

Retomamos aqui o primeiro capítulo do livro, já mencionado no capítulo um deste estudo, para expor o mosaico memorial elaborado e organizado pelo escritor-artesão. A primeira coisa que nos chama a atenção é o título: *Nuvens* que, assim como o objeto, vai introduzir ao leitor a composição de memórias anuviadas, imprecisas, turvas, cobertas de névoa e cheias da maleabilidade necessária para a reconstrução imaginária e literária de uma infância dura e modesta. Tal característica seria marcante para o menino Graça que, através da imaginação e curiosidade, consegue ir além do sentido imposto pela seca realidade.

No primeiro parágrafo já comentado²³⁴, Graciliano revela que a primeira memória que *acredita* ter guardado foi a de um “vaso de louça vidrada cheio de pitombas”²³⁵. Dizemos e ressaltamos o verbo *acredita*, porque, logo em seguida, o alagoano lança a dúvida: teria sido essa uma lembrança construída por ele ou incutida por outros?

No segundo parágrafo de *Nuvens*, o autor supõe a idade que teria e jura que, mesmo sem saber os números que datam o dia, as horas e os minutos de tal acontecimento, lembra-se perfeitamente daquele momento:

Houve uma segunda aberta entre as nuvens espessas que me cobriam: percebi muitas caras, palavras insensatas. Que idade teria eu? Pelas contas de minha mãe, andava em dois ou três anos. A recordação de uma hora ou de alguns minutos longínquos não me faz supor que a minha cabeça fosse boa. Não. Era, tanto quanto posso imaginar, bastante ordinária. Creio que se tornou uma péssima cabeça. Mas *daquela hora antiga, daqueles minutos, lembro-me perfeitamente*. Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. Contudo pareceu-me enorme. Defronte alargava-se um pátio, enorme também, e no fim do pátio cresciam *árvores enormes, carregadas de pitombas. Alguém mudou as pitombas em laranjas. Não gostei da correção: laranjas, provavelmente já vistas, nada significavam*.

[...]

Em escolas primárias da roça ouvi cantarem a soletração de várias maneiras. Nenhuma como aquela, e a toada única, as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, a mesa, o professor e os alunos existiram. *Tudo é bem nítido, muito mais nítido que o vaso*.²³⁶

Depois, questiona a noção de espaço e tempo que guardou na memória e revela ao leitor que a lembrança do vaso de pitombas lhe agradava mais pela não obviedade do fruto do que

²³⁴ Vide página 37.

²³⁵ RAMOS, 2020, p. 7.

²³⁶ Ibid., p. 7-8, grifo nosso.

pela veracidade em si. Nesse sentido, temos mais uma amostra do trabalho de escritor em volta da sua narrativa de memórias: a escolha intencional volta-se para a estética de seu objeto e, portanto, revela o manuseio desse material memorial. Quando revela tal manejo, Graciliano reforça a sua escrita capciosa e ambivalente, valoriza seu trabalho de retomada das reminiscências pela simplicidade em dizer o que pensa sem um “filtro” romanesco e, ao mesmo tempo, pela despreensão com que o revela, mostra a sua intencionalidade literária ao dizê-lo. Assim, “desde o início do livro, a lembrança é matéria de hesitação”²³⁷ e, como um barco ao mar, flutua, oscila e conduz o leitor, sem aparar as arestas, através das inúmeras possibilidades que surgem no talvez. Os momentos de hesitação e as suas derivações “estabelecem as regras da memória”²³⁸ como podemos observar neste e em tantos outros trechos da obra.

O trecho final desse recorte retoma a dúvida da primeira memória que o menino Graça havia guardado: afinal, como seria possível alguém ter certeza da primeira captura reminiscente que colecionava tendo, na época, *segundo as contas de sua mãe*, apenas três anos? Para ressaltar, Graciliano usa a palavra *nítido* e a alusão pode levar-nos a pensar sobre o sentido de seu livro: a possibilidade de relembrar e recriar literariamente sua infância supera a importância da nitidez memorial do escritor. As repetições das lembranças parecem enfatizar o jogo duplo da retomada das memórias e, também, recuperar esse olhar infantil para o mundo: que repete para tentar assimilar e entender o que vê, o que sente e materializa tudo isso através da linguagem. Sentença após sentença, Graciliano deixa rastros sutis de sua travessura em forma de redação. Brinca com o leitor de gato e rato, ora acredita, ora duvida do que diz, do que viu, do que lhe disseram. Compõem a sua *escrita de si* em forma de traquinagem, feito o menino Graça que ainda lhe habita, e evidencia a tenuidade entre ficção e não ficção:

De repente me senti longe, num fundo de casa, mas *ignoro de que jeito me levaram para lá, quem me levou*. Dois ou três *vultos* desceram ao quintal, de terra vermelha molhada, *alguém* escorregou, abriu no chão um risco profundo. *Mandaram-me* descer também. Resisti: o degrau que me separava do terreiro era alto demais para as minhas pernas. *Transportaram-me* – e adormeci, não cheguei a pisar no barro vermelho. Acordei *numa espécie* de cozinha, sob um teto baixo, de palha, entre *homens* que vestiam camisas brancas. [...] Tornei a *mergulhar no sono*, um *sono extenso*.²³⁹

A realidade e o sonho se misturam na confecção dos flashes que compõem sua primeira recordação de infância. Os destaques feitos no excerto destacam o grande *talvez* que habita esse primeiro capítulo de *Infância* que parece se formar entre um estado de vigília e de sono: alguém;

²³⁷ LEITÃO in RAMOS, 2020, p. 301.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid., p. 9, grifo nosso.

vultos; homens que o menino ignora; levaram, mandaram, transportaram, pretérito perfeito para *eles*, mas eles quem? Não se sabe, nem o narrador e nem o leitor. Resta apenas voltar ao sono intenso que lhe toma.

Para Bergson, a retomada das reminiscências da infância se assemelha a um mergulho profundo no plano dos sonhos. Esse estado de transição em que o autor parece estar no parágrafo transcrito acima nos permite pensar o simbólico título de *Infância*: um período da vida que pode ser visto como um estado de transição entre o real e o imaginário. Um terreno fértil para a formulação das primeiras memórias de um sujeito e do exercício da imaginação como potência de criação e de reformulação de si. As lembranças da infância carregam a trajetória que inaugura nosso caráter em um estado repleto de possibilidades ainda não delimitadas pelo estágio da maturidade.

Em *Infância*, entre o ir e vir caótico das lembranças, Graciliano retorna a esse estado de plenitude que a vida mental propicia e o tom pessimista, característico do escritor, está em suas memórias doloridas que, em alguns momentos, são iluminadas por pequenas frestas de encanto com o mundo. Observamos que parte do que Graciliano cogita que pudesse ter lhe acontecido, principalmente quando utiliza os verbos no futuro do pretérito, compõe essa amargura e esse pessimismo. Mesmo com todo o sofrimento e privação, o pessimismo compõe a estrutura de uma carapaça com a qual um ressentido protege o sentimento mais frágil e insistente que pode ter: uma esperança silenciosa, amedrontada e arisca dentro de si. A obra autoficcional parece tocar de leve essa esperança que, para Bergson, é a bandeira cravada do que significa a infância:

Cada um de nós, ao lançar um olhar retrospectivo sobre sua história, descobrirá que sua personalidade infantil, embora indivisível, reunia nela pessoas diversas que podiam permanecer unidas porque estavam em seu estado nascente: *esta indecisão plena de promessas é inclusive um dos maiores encantos da infância.*²⁴⁰

A assertiva *indecisão plena de promessas*, que o filósofo apresenta, estabelece uma correspondência em seu sentido amplo com as infinitas conjunturas que surgem da hesitação corporificada na narrativa memorialista de Graciliano. O pensador da alegria, ao retratar sobre a escolha dessas várias pessoas, utiliza o exemplo do escritor e tal comparação manifesta um ponto essencial para sublinhar e reforçar tudo o que já foi proposto neste estudo até então:

Mas *essas personalidades* que se interpenetram *tornam-se, com o crescimento, incompatíveis entre si* e, como cada um de nós vive uma única vida, necessário lhe é fazer uma escolha. Na realidade, *estamos sempre escolhendo e sempre abandonando* muitas coisas. *O caminho que percorremos no tempo está juncado pelos destroços* de tudo aquilo que

²⁴⁰ BERGSON, 2010, p. 117, grifo nosso.

começávamos a ser, *de tudo aquilo que nos poderíamos tornar*. [...] *O autor que começa um romance põe no herói uma série de coisas às quais se vê obrigado a renunciar à medida que progride*. Irá talvez retomá-las mais tarde em outros livros, para com elas *compor novas personagens* que aparecerão como extratos, ou melhor, como complementos do primeiro [...].²⁴¹

Esse fenômeno descrito por Bergson abarca Graciliano em inúmeros momentos recuperados em nosso estudo que evidenciam o traço de invenção e reinvenção de si e dos outros dentro de sua escrita. Os retalhos feitos de coincidências da vida “real” do alagoano lhe servem de matéria prima para a criação literária de seus personagens.

Ainda sobre o capítulo *Nuvens*, Graciliano continua a contar com inúmeros detalhes esse que parece ser o primeiro episódio gravado em suas reminiscências de criança e o intenso estado de sonolência que parecia sentir:

Tínhamos deixado a cidadezinha onde vivíamos, em Alagoas, e entrávamos no sertão de Pernambuco, eu, meu pai, minha mãe, duas irmãs. [...] *Positivamente havia pitombas e um vaso de louça, esguio, oculto atrás de um móvel a que a experiência deu o nome de porta*. Surgiram repentinamente a sala espaçosa, o velho, as crianças, a moça, bancos, mesa, árvores, sujeitos de camisas brancas. E sons estranhos também surgiram: letras, sílabas, palavras misteriosas. Nada mais.

*E a hibernação continuou, inércia raramente perturbada por estremecimentos que me aparecem até hoje como rasgões num tecido negro. Passam através desses rasgões figuras indecisas: Amaro vaqueiro, caboclo triste, encourado num gibão roto; sinha Leopoldina, companheira dele, vistosa na chita cor de sangue; mulheres que fumavam cachimbo. Mais vivo que todos, avulta um rapagão apumado e forte, de olhos claros, risonho. Calçava alpercatas, vestia a camisa branca de algodão que usa o sertanejo pobre do Nordeste, áspera, encardida, ordinariamente desabotoada, as pontas das aberturas laterais presas em dois nós. Chamava-se José Baía e tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopeias e gargalhadas sonoras. Sentado, escanchava-me nas pernas e sacudia-me, sapateava, imitando o galope de um cavalo; em pé, segurava-me os braços, punha-se a rodopiar [...] Quando me soltava, eu cambaleava, zozzo. Um dia, livre dos giros vertiginosos, saí aos tombos, esbarrei com um esteio e ganhei um calombo grosso na testa.*²⁴²

Junto às dúvidas aparecem os fatos cotidianos que cercam a vida do menino nordestino como a mudança com a família de Quebrangulo, interior de Alagoas, para Buíque, cidade do sertão Pernambucano; o primeiro contato com a soletração e o processo de alfabetização ou ainda a brincadeira de cavalinho no colo de José Baía e o desequilíbrio próprio do momento em que somos colecionadores de machucados. Através dos detalhes e da hesitação, Graciliano Ramos aproxima sua narrativa de memórias a uma contação de história popular e refaz o lugar-comum com inúmeros detalhes que traçam uma imagem de sua infância tão minuciosa que é

²⁴¹ Ibid., grifo nosso.

²⁴² RAMOS, 2020, p. 9-10, grifo nosso.

quase possível tocá-la. Os pedaços lhe surgem desarticulados, espaçados e a sua escrita repleta de substantivos e adjetivos evidencia o ritmo truncado com o qual as frações lhe aparecem. O velho Graça fala das primeiras figuras que povoaram seu imaginário e lhe forneceram, talvez, fragmentos característicos que dariam vida a seus futuros personagens: o vaqueiro e a sinha que será o casal protagonista de *Vidas Secas*, por exemplo, ou então os componentes substanciais da cultura sertaneja e popular do agreste brasileiro como o pano de chita, o gibão, o cachimbo e a camisa branca de algodão que compõem suas histórias. Mais uma vez, a vigília se confunde com o sono e o *tecido negro* parece ser uma alusão ao tempo e aos “apagões” que interrompem a sequência de suas lembranças. Os rasgões no tecido simulam as memórias esparsas e desconexas tomando forma e sentido; pontos de referência em meio à bruma de recordações. Ainda sobre isso, nos chama atenção outro trecho do mesmo capítulo:

O pátio, que desdobrava diante do copiar, era imenso, julgo que não me atreveria a percorrê-lo. O fim dele tocava o céu. Um dia, entretanto, achei-me além do pátio, além do céu. Como cheguei ali não sei. Homens cavavam o chão, um buraco se abria, medonho, precipício que me encolhia apavorado entre montanhas erguidas nas bordas. Para que estariam fazendo aquela toca profunda? para que estariam construindo aqueles montes que um pó envolvia como fumaça? Retraí-me na admiração que me causava o extraordinário formigueiro. As formigas suavam, as camisas brancas tingiam-se, enegreciam, ferramentas cravavam-se na terra, outras jogavam para cima o nevoeiro que formava os morros.

Nova solução de continuidade. As sombras me envolveram, quase impenetráveis, cortadas por vagos clarões [...]. Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. Ouço pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, baticum de sapatões no tijolo gasto. Retalhos e sons dispersavam-se. *Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor.*²⁴³

A fascinação do mundo pelo olhar pueril transborda no decorrer de *Infância*. A inocência das perguntas e as metáforas para explicá-las levam a criatividade ao auge: ir alto é alcançar o céu. O fim é apenas uma força de expressão para algo maior que vem do ângulo de leitura que permite ao menino Graça ver o colossal tamanho da humanidade e sua organização. Compara os homens às formigas, os montes de terra retiradas do buraco às montanhas gigantes e a poeira que subia alude à névoa que inebria suas recordações. As frestas de luz incidem e clareiam os resquícios de sua memória os quais o autor faz questão de demarcar como *pedaços*. Graciliano recompõe características físicas dos pais que, instantaneamente, o levam ao barulho da rispidez, insensibilidade e imperícia que o cercavam e orientavam seus ouvidos através do medo. A violência o moldou e, como um menino medroso e arredio, criou um mundo

²⁴³ Ibid., p.13, grifo nosso.

imaginário e livre para existir com tranquilidade e doçura. Não à toa, a liberdade será um exercício tão caro ao velho Graça e que ele fará questão de exercer em todos os âmbitos de sua vida, seja para defender os seus ideais políticos e ideológicos, em sua integridade profissional ou, ainda, na irreverência literária que funda seus escritos. Sobre a opressão vivida enquanto garoto pondera:

Ouvindo a modesta epopeia, com certeza desejei exibir energia e ferocidade. *Infelizmente não tenho jeito para violência. Encolhido e silencioso, aguentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo.* Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos.²⁴⁴

Em outro trecho, Graciliano conta que se surpreendeu com o aparecimento de um açude e custou a entender qual era a relação entre a escavação cheia de fumaça que presenciara e aquela aparição que lhe deixara boquiaberto. Acostumado com a estiagem, não poderia imaginar que era possível viver sem ser em terra firme; com os pés fincados no chão levou a sua destreza em solo rígido junto a sua engenhosidade imaginativa como rédeas para a sua criação:

O que então me pasmou foi o açude, maravilha, água infinita onde patos e marrecos nadavam. *Surpreenderam-me essas criaturas capazes de viver no líquido. O mundo era complicado.* O maior volume de água conhecido antes continha-se no bojo de um pote [...]. Com dificuldade, estabeleci relação entre o fenômeno singular e a cova fumacenta. Esta, porém, fora aberta numa região distante, e o açude se estirava defronte da casa.²⁴⁵

Depois de descrever seus pais, Graciliano se esforça para lembrar com detalhes a *linguagem capenga* de Dona Maria, sua mãe, que matracava um longo romance, porém apenas se lembrava das “vagas expressões: *tributo, papa-rato*”²⁴⁶ e, conforme as “maluquices” lhe perseguiam, o autor ia aos poucos retomando e recuperando retalhos da história. Um trecho do verso está descrito no capítulo um desta dissertação e, mais uma vez, o aspecto de busca pelas memórias reafirma a característica fragmentária e a função da ficção como reparo e liga dos pequenos ladrilhos esparsos na memória do alagoano:

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. *Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio.*²⁴⁷

²⁴⁴ Ibid., p. 18-19, grifo nosso.

²⁴⁵ Ibid., p.13-14.

²⁴⁶ Ibid., p. 16, grifo do autor.

²⁴⁷ Ibid., p. 11, grifo nosso.

Quando se compara a um *animal* evidencia o fruto do processo da violência: a descaracterização da dignidade humana é atravessada pela brutalidade do meio social que também permeia as relações estabelecidas. O narrador-personagem considera as memórias e as representações de tudo aquilo que existia como percepções “fragmentadas”, “nebulosas” e “imprecisas”. Esse vazio, como o próprio narrador nos apresenta, é um *universo*. Nota-se a *memória esfumaçada*²⁴⁸ no labirinto que se desenha com os relatos do protagonista. As palavras *imprecisos*, *nebulosos* e *vazio* sinalizam essa memória borrada como óculos embaçados em um dia chuvoso: aqui a memória está revestida pela distância no tempo.

Quando o escritor inicia seu livro duvidando da constituição de suas memórias e questionando se realmente teria visto e vivido tais momentos ou os teria inventado atesta que, antes de escrever uma autobiografia nos termos lejeunianos, está mais interessado no processo artístico e psíquico de rememoração e reelaboração de suas lembranças. Tal postura vai ao encontro do que escreveu em uma carta direcionada ao tradutor argentino Raúl Navarro como resposta a um pedido de um resumo sobre os principais fatos de sua vida e carreira:

Os dados biográficos é que não posso arranjar, porque *não tenho biografia. Nunca fui literato, até pouco tempo vivia na roça e negociava*. Por infelicidade, virei prefeito no interior de Alagoas e escrevi uns relatórios que me desgraçaram. Veja o senhor como coisas aparentemente inofensivas inutilizam um cidadão. *Depois que redigi esses infames relatórios, os jornais e o governo resolveram não me deixar em paz*. Houve uma série de desastres: mudanças, intrigas, cargos públicos, hospital, coisas piores e *três romances fabricados em situações horríveis – Caetés*, publicado em 1933, *S. Bernardo*, em 1934, e *Angústia*, em 1936. Evidentemente, *isso não dá para uma biografia*. Que hei de fazer? *Eu devia enfeitar-me com algumas mentiras, mas talvez seja melhor deixá-las para romances*.²⁴⁹

Quando não se considera um sujeito de biografia, reafirma o seu compromisso com o fazer literário como experimento e a análise da obra *Infância* como autoficção ganha força. A atitude de Graciliano endossa sua postura de simplicidade e modéstia, já que era, como um escritor meticuloso, altamente crítico a seu próprio trabalho. Nesse parágrafo, é possível ver o lado cômico do escritor que fazia troça de seus escritos e dos elogios que recebia. Mais uma vez, salienta a ficção como sua ferramenta para *enfeitar* a vida e colorir o mundo *com algumas mentiras* e, quando revela que direcioná-la-ias para seus romances, imprime seu gracejo: o velho Graça sabia levar-se como chacota para divertir aos outros.

²⁴⁸ Conceito de Lessa (op. cit., p.19-20; 168-177) mencionado anteriormente.

²⁴⁹ MORAES, op. cit., p. 17, grifo nosso.

3.2 – A infância infernal: *O inferno*²⁵⁰ como ponte da ficção de si

O décimo primeiro capítulo de *Infância* intitula-se *O inferno* e não por acaso. O episódio de cinco páginas é mais um dos momentos de violência vividos por Graciliano Ramos que evidencia como “a socialização da criança sertaneja é dolorosa tanto na hora de imitar como na hora de perguntar”²⁵¹.

Um dia, em maré de conversa, na prensa de farinha do copiar, minha mãe tentava compor frases no vocabulário obscuro dos folhetos. Eu me deixava embalar pela música. E de quando em quando aventurava perguntas que ficavam sem respostas e perturbavam a narradora. Súbito *ouvi uma palavra doméstica e veio-me a ideia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno*. Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo. Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. *Exprimia um lugar ruim, para onde pessoas mal-educadas mandavam outras, em discussões. E um lugar existem casas, árvores, açudes, igrejas, tanta coisa, tanta coisa que exige uma descrição*. Minha mãe condenou a exigência e *quis permanecer nas generalidades. Não me conformei*. Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. Por que não contava o negócio direitinho? Instada, condescendeu. Afirmou que aquela terra era diferente das outras. Não havia lá plantas, nem currais, nem lojas, e os moradores, péssimos, torturados por demônios de rabo e chifres, vivam depois de mortos em fogueiras maiores que a de S. João e em tachas de breu derretido. Falou um pouco a respeito dessas criaturas.²⁵²

O menino ouve a palavra comum em seu ambiente doméstico; possuía algumas noções gerais, mas queria saber os pormenores, sua curiosidade ultrapassava as generalizações. Imbuída de seu conhecimento, a mãe explicava para o filho utilizando elementos corriqueiros e Graciliano corria em pensamento, relacionando os elementos com as experiências já vividas. Quando a mãe lhe fala do *breu derretido*, o menino se lembra de um episódio no armazém em que manipulara “uma substância escura que, pisada, tomava a cor das moedas de vintém”²⁵³ e que sofrera uma queimadura em seu dedo anelar. Nesses segundos de rememoração, Graciliano examina a cicatriz que permanecera em seu dedo pelo ocorrido e a dúvida o domina:

[...] como admitir que pessoas resistissem muitos anos a barricas cheias [da substância escura] derramadas em tachas fundas, sobre fogueiras de S. João?
– A senhora esteve lá?
Desprezou a interrogação inconveniente e prosseguiu com energia.
– Eu queria saber se a senhora tinha estado lá.
Não tinha estado, mas as coisas se passavam daquela forma e não podiam passar-se de forma diversa. Os padres ensinavam assim.

²⁵⁰ Décimo primeiro capítulo de *Infância* (RAMOS, 2020, p. 83-87).

²⁵¹ BOSI, op. cit., p. 27.

²⁵² RAMOS, 2020, p. 83-84, grifo nosso.

²⁵³ Ibid., p. 85.

– Os padres estiveram lá?²⁵⁴

O filho mais velho do casal²⁵⁵ perguntava não porque desconfiava das autoridades religiosas, mas porque não se satisfazia com simples elementos como: *fogueiras, tachas de breu, vítimas e demônios*. Insistiu na pergunta, na tentativa de que uma resposta mais completa viesse, contudo, provou do veneno que a ignorância manipula com precisão: a violência. Sua punição veio a galope:

– Os padres estiveram lá? tornei a perguntar.

Minha mãe irritou-se, achou-me leviano e estúpido. Não tinham estado, claro que não tinham estado, mas eram pessoas instruídas, aprendiam tudo no seminário, nos livros. Senti forte decepção: as chamas eternas e as caldeiras medonhas esfriaram. Começava a julgar a história razoável, adivinhava por que motivo padre João Inácio, poderoso e meio cego, furava os braços da gente, na vacina. Com certeza padre João Inácio havia perdido um olho no inferno e de lá trouxera aquele mau costume. *A resposta de minha mãe desiludiu-me, embaralhou-me as ideias. E pratiquei um ato de rebeldia:*

– Não há nada disso.

Minha mãe esteve algum tempo analisando-me de boca aberta, assombrada. E eu, numa indignação por se haverem dissipado as tachas de breu, os demônios, o prestígio de padre João Inácio, repeti:

– Não há não. *É conversa.*²⁵⁶

Nesse ponto, ao passo que a curiosidade do menino Graça aumenta, temos a sensação de que a intriga também lhe cresce por dentro e nos parece um prenúncio do *realismo crítico*²⁵⁷ que Graciliano Ramos adotaria em sua literatura. A construção de si mesmo elaborada através de sua obra literária no caminho entre *a ficção e a confissão*, que Candido²⁵⁸ aponta, aparece na semelhança desse episódio de *Infância* com o capítulo “O menino mais velho” em sua obra anterior, *Vidas Secas*. Não por acaso, Graciliano, como dito em nossa introdução, ocupa a mesma posição, tal qual seu personagem: o filho de Fabiano e Sinhá Vitória. Nesse capítulo, o narrador apresenta o filho do vaqueiro como um menino que nunca tinha ouvido a palavra *inferno* e recorreu à mãe para que lhe desse mais detalhes sobre tal lugar:

Sinhá Vitória, distraída, aludiu vagarosamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros. [...] Sinhá Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

– A senhora viu?

Aí sinhá Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ No primeiro capítulo do livro *Infância*, ao descrever sobre a mudança para Alagoas, Graciliano relata a existência de uma *irmã natural* mais velha que ele. Esse tipo de expressão designava filhos de pais não casados e registrados apenas com o nome da mãe. Assim, Graciliano era o filho mais velho de Maria Amélia Ferro Ramos com seu marido Sebastião Ramos de Oliveira.

²⁵⁶ RAMOS, 2020, p. 86-87, grifo nosso.

²⁵⁷ Característica aferida por Alfredo Bosi (Op. cit.) em seu texto *Céu, inferno*.

²⁵⁸ Op. cit.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia.²⁵⁹

A semelhança é tamanha que a descrição nos parece o relato do mesmo acontecimento, mas escrito de formas diferentes pelo autor. Até mesmo os detalhes são análogos como, por exemplo, os pormenores que o menino fazia questão de saber e as comparações com o mundo real:

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolver discutir com sinha Vitoria. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentar convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. Achava as pancadas naturais quando as pessoas grandes se zangavam, pensava até que a zanga delas era a causa única dos cascudos e puxavantes de orelhas. Esta convicção tornava-o desconfiado, fazia-o observar os pais antes de se dirigir a eles.²⁶⁰

Nesse sentido, para Bosi a intenção do menino é a de acessar o imaginário adulto ao perguntar à mãe se ela havia visto o lugar, porém ele atinge o limite daquela relação e como resposta lhe oferecem a agressão, “porque a violência é o sentido latente de sua teia de interação com os pais.”²⁶¹ O contexto do que acontece acaba, justamente, por elucidar ao leitor essa violência e a brutalidade que atravessa as relações a partir da reação à pergunta tão perspicaz e intimidadora do menino Graça: afinal, o que era inferno? Bosi sintetiza cirurgicamente: “Infernal é não poder perguntar o que é inferno. Infernal é expor-se, de chofre e sem defesa, ao arbítrio que só o mais forte pode exercer.”²⁶²

Essa característica assimétrica das relações humanas atravessa Graciliano Ramos desde a tenra idade, como podemos perceber. Desde criança, o escritor contesta as “verdades” que lhe são apresentadas, principalmente pelo viés religioso. Essa inquietação de menino vai lhe acompanhar durante toda a vida e ser um dos elementos que atravessarão sua obra literária: a vontade de compreender e amar os homens. Combater um sistema injusto é a força motriz do alagoano.

No capítulo de *Infância*, a forma estilística consiste na ampliação de algumas insignificâncias, até mesmo pelo próprio protagonista que necessita de detalhes para saciar sua curiosidade, em contraposição à omissão de outros episódios. Um movimento tomado de forma consciente e intencional para a condução da história, que classificamos como aspectos de uma

²⁵⁹ RAMOS, 2019, p. 53-54.

²⁶⁰ Ibid., p. 57.

²⁶¹ BOSI, op. cit., p. 27.

²⁶² Ibid., p. 28.

*memória binocular*²⁶³. Ao ampliar determinados acontecimentos, Graciliano intenta representar a violência como a única defesa para aqueles que possuem um conhecimento limitado. Coloca-se na posição de alguém com olhar diferente e, para isso, ressalta a sua insistência nos detalhes. Mostra ao leitor que, ainda criança, sentia a vontade de ir além do conhecido por todos e, por isso, teima. Tal característica seria fundamental para ele, inclusive para escrever *Infância*, obra que foge dos recursos previsíveis de uma autobiografia tradicional, com elementos que a colocam em um espaço amplo em que, inclusive, incide a nossa pesquisa. O encerramento do capítulo é fundamental para entendermos que a violência não foi capaz de engolir o seu eu curioso e não minou a sua vontade de querer mais, pelo contrário, o menino vai percebendo que a melhor forma de escapar dos castigos é deixar de ser tolo, deveria mostrar-se *dócil*, mas sem entregar-se por completo; concluiu que todas as vezes que era *sincero* as chineladas lhe alcançaram:

*Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos.*²⁶⁴

Não se sabe quais são esses outros “castigos oportunos” e em quais outros momentos o narrador foi “idiotamente sincero”, algo que apenas imaginamos. A despeito dos castigos físicos, o menino mantém-se firme em seu posicionamento e faz uma adaptação estratégica: tenta *acomodar-se* aos outros, conservando as suas inquietações, críticas e observações como norte para si. Todavia, a violência não paira somente nas dúvidas legítimas de um garoto, mas também nas verdades que atravessavam os castigos constantes que marcaram para sempre o velho Graça. É o que podemos observar nos detalhes do capítulo *Um cinturão*, retratado em alguns trechos no capítulo dois dessa dissertação, cujo excerto abaixo, faz jus à condição de pequeno aprendiz que Graciliano vivencia em *Infância*: principiante em um mundo inóspito e repleto de desigualdades.

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural. Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor. Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia

²⁶³ Termo cunhado por Lessa (Op. cit., p. 18-29; 175-180).

²⁶⁴ RAMOS, 2020, p. 86-87, grifo nosso.

*nas costas grandes lanhos vermelhos. Deitaram-me, enrolaram-me em panos molhados com água de sal – e houve uma discussão na família. [...] Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó. Se não fosse ele, a flagelação me haveria causado menor estrago. E estaria esquecida. A história do cinturão, que veio pouco depois, avivou-a.*²⁶⁵

A inversão de alguns valores fundamentais para a formação de um indivíduo é notória na obra e mobiliza Graciliano enquanto menino e homem. O autor representa em sua narrativa a tortuosa régua que lhe atravessa a infância: o sentimento que o norteia é o *medo*, a *lei do mais forte* molda o que se entende como bicho-homem e a *justiça* é apenas um meio para validar as práticas violentas que são ditas como *naturais*. A palavra *flagelação* usada pelo autor expõe a ferida e a dor inconcebível de tal ato, caso fosse praticado de maneira racionalizada. Porém, como sobreviventes de uma terra rachada, a prática de açoitar uma criança com uma corda cheia de nós parecia um castigo aceitável, até que questionada. A naturalização do banal, da tortura e do suplício pareciam ser as condições para escapar da fome e, conseqüentemente, da morte na caatinga brasileira. A dignidade vinha em aceitar que eram simples *animais* a resistir ao engodo que era estar vivo. Posto isso, o fato de padecer sob a violência e pertencer ao lado mais fraco na “ordem” que orienta seu círculo social, fará Graciliano Ramos usar sua teimosia para persistir em suas ideias e se identificar, ao longo de sua trajetória, com os mais oprimidos.

O menino que sentiu tantas vezes na pele essa animalidade não se tornaria adulto sem carregar consigo tais feridas; a maturidade tratou de transformá-las em armas que marchavam em tinta e papel. Quanto mais adentramos na história do escritor, mais é possível compreender que, enquanto adulto, não poderia viver em paz sem se opor diante das injustiças; calar-se não era uma opção e, por isso, dizia-se um homem de Partido²⁶⁶, no sentido institucional e no compromisso em se posicionar. Sua literatura reflete e revela as angústias, os percalços e as contradições que encontra um sujeito que se esforça em seguir seus princípios sem cair em “desvios” ideológicos. O capítulo *O moleque José de Infância* é categórico sobre essa questão e apresentamos abaixo excertos condensando as quatro páginas finais do relato, que propomos ler em três momentos:

José deu-me várias lições. E *a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito*. Lembro-me perfeitamente da cena. Era de noite, chovia, as goteiras pingavam. Na sala de jantar meu pai arguia o pretinho, que se justificava mal. [...] Quando meu pai se tinha irado bastante, segurou o moleque, arrastou-o à cozinha. *Segui-os, curioso, excitado por uma viva sede de justiça. Nenhuma simpatia ao companheiro desgraçado,*

²⁶⁵ Ibid., p. 35-36, grifo nosso.

²⁶⁶ Graciliano Ramos faz essa declaração em uma de suas últimas entrevistas, em março de 1953, quinze dias antes de falecer (ALVES, 2016, p. 26-27).

*que se agoniava no pelourinho, aguardando a tortura. [...] De repente o chicote lambeu-lhe as costas e uma grande atividade animou-a. Pôs-se a girar, desviando-se dos golpes.*²⁶⁷

Nesse primeiro momento, vemos Graciliano como espectador do evento. Das várias lições que lhe deu José, aqui, o menino Graça as absorvia quase que passivamente, apesar de já intuirmos que, num segundo momento, sua própria carne seria marcada. O que não nos permite dotar o menino de absoluta passividade é sua ativa, *viva sede de justiça*. Essa sede será determinante no desenrolar da cena e no movimento que o menino faz para atuar, em contraposição ao mero espectador coadjuvante. Ressalta-se, ainda, e uma vez mais, o tom do que se entende por “justiça”: a noção de tal prática não surgia para o menino Graça de maneira refletida, ou sentida autonomamente, mas sim como um valor afinado segundo a autoridade máxima de seu pai. Ao mesmo tempo, a passagem também nos possibilita vislumbrar julgamentos de um Graciliano já maduro, que escapam à narração pueril da lembrança e colocam José como *o pretinho*, no *pelourinho, aguardando a tortura*. O autor utiliza o viés da polimodalidade narrativa para conferir à situação um contexto racial análogo às práticas violentas características do escravismo. Seguindo-se aos golpes e desvios de José,

*Aí me veio a tentação de auxiliar meu pai. Não conseguiria prestar serviço apreciável, mas estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena. Retirei uma acha curta do feixe molhada, encostei-a de manso em uma das solas que se moviam por cima da minha cabeça. Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente.*²⁶⁸

Assim, como observamos acima, o autor faz uso mais uma vez da polimodalidade. Aqui, *tentação* pode ser lida como uma escolha léxica madura desse narrador observador contido na dupla instância narrativa da obra. O juízo *post factu* da situação faz com que Graciliano não reconheça o sentimento do menino como um mero ímpeto, ou seja, qualquer coisa de involuntário ou sem consequências. A partir do significado da palavra *tentação*: um “impulso para a prática de alguma coisa censurável ou não recomendável”²⁶⁹, o escritor revela o parecer de um homem que, passado de seus cinquenta anos, compreendia a atitude do menino como um

²⁶⁷ RAMOS, 2020, p.93; 95, grifo nosso.

²⁶⁸ Ibid., p. 95, grifo nosso.

²⁶⁹ HOUAISS, 2009, p. 1828.

desvio. Auxiliar o pai era “cair em tentação”, pois o fruto proibido estava em comungar da mesma violência que feria e marcava seu corpo.

Ao lermos essa passagem, prontamente associamo-la com o que Paulo Freire descreve como sendo o primeiro momento que sucede à descoberta de que todos aqueles que são oprimidos “hospedam ao opressor em si”²⁷⁰. Para o educador, a ordem social vigente efetiva a possibilidade histórica de desumanização, de ser menos. Assim, é negada, por outro lado, a possibilidade inversa: a vocação de ser mais. A todos aqueles subjugados, negados como pessoas, como “seres para si”, o filósofo dedica a *pedagogia do oprimido* como ferramenta emancipatória.

Com a intenção de retribuir a violência que lhe depositavam, teve vontade de auxiliar o pai e satisfazer a sua – e, portanto, a do pai – “sede de justiça”: queria provar a si mesmo que além de apanhar, também conseguia bater. Ressentir as experiências de crueldade vividas no seio familiar levavam-no à vontade de depositar toda a dor e impotência em alguém. Esse era o bem-comum que poderia ser partilhado naquele momento com o pai e que, talvez, fosse um mediador possível de aproximação entre eles. Assim, então, se faz um segundo momento da situação analisada: mesmo a passagem de espectador à participante ativo no ritual de violência é feita de maneira tímida, hesitante, sem conseqüente desejo de *magoar*. Não obstante, a hesitação ou timidez do ato não é suficiente pra que este passe ileso em um terceiro momento da trama:

Com certeza José nada sentiu [...], *cheguei-lhe novamente ao pé o inofensivo pau de lenha. Nesse ponto ele berrou com desespero, a dizer que eu o tinha ferido. Meu pai abandonou-o. E, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição transferindo para mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio.*²⁷¹

Antes direcionada ao moleque José, a violência agora tem como objeto e mira o menino Graça. A partir de onde se encerra uma punição, se inicia outra sem verificações, arguições ou qualquer coisa dessa natureza. De um *berro com desespero* abandona-se um para bater em outro, que é pego empunhando um pedaço de lenha. Ainda que o ato de menino Graça fosse repreensível, naquela situação a reprimenda poderia se justificar apenas por não ser *seu* o direito de castigar e fazer uso da violência, e, portanto, assume caráter ainda mais autoritário.

Em suma, as passagens comentadas do capítulo de *Moleque José* contribuem especialmente para revelar a violência que perpassa as trocas em volta do menino Graça e

²⁷⁰ FREIRE, 2019, p. 43.

²⁷¹ RAMOS, 2020, p. 96, grifo nosso.

também com ele. Com os momentos para os quais chamamos atenção, pretendemos fazer referência às mudanças de perspectiva na experiência da violência (ora espectador, ora pretense atuante e, por fim, objeto da mesma violência) e que pode ser entendida como reflexo da *violência estrutural*²⁷² a que todos estavam expostos naquele cenário e que se mantém como uma *violência cultural*²⁷³.

O mecanismo de ensinar pela dor através da violência não favorece a construção de ferramentas mentais e emocionais, ao contrário, propicia a formação de indivíduos limitados às mesmas armas. Graciliano ressalta essa possibilidade em sua formação quando conjectura que, se acaso a ação tivesse sido aprovada pelo pai, poderia ter se tornado um *homem forte*. Se levamos ao pé da letra, a origem latina da palavra *violência* é *vis*²⁷⁴ que significa força, assim um “homem forte” faz uso da força para a manutenção de sua autoridade. Graciliano, no entanto, quebra o ciclo da violência e ressignifica o seu lugar no mundo: dobra-se à literatura e não à violência. Segundo Ieda Lebensztayn, “[...] libertou-se da paralisia que lhe causava o estigma de ‘bruto em demasia’[...]. Numa realidade de violência, em que a criança era vítima de maus tratos, a descoberta da mediação intelectual, o esforço por iluminar o incompreendido, fez de Graciliano *astrônomo do inferno*.”²⁷⁵ e não do céu como o próprio autor evidencia em *Infância*:

Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não desvendaria os segredos do céu. *Preso à terra, sensibilizar-me-ia com histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes.*²⁷⁶

²⁷² Termo cunhado por Johan Galtung no artigo *Violence, peace and peace research* em 1969. De acordo com o sociólogo, a violência estrutural ou indireta, ao contrário da violência direta, pode determinar desde a morte até a manipulação do indivíduo sem que possa ser traçado a origem do dano causado. Ou seja, “A violência é embutida na estrutura [da sociedade] e aparece como desigualdade de poder e consequentemente como chances desiguais de vida.” (Id., p. 171, tradução nossa). No original: “The violence is built into the structure and shows up as unequal power and consequently as unequal life chances.”

²⁷³ A partir de uma estrutura social violenta, a violência cultural se internaliza nos indivíduos segundo Galtung (Op. cit.). Assim, a violência cultural é “a esfera simbólica da nossa existência – exemplificada pela religião e a ideologia, a linguagem e a arte, a ciência empírica e ciência formal (lógica, matemática) – que pode ser utilizada para justificar ou legitimar a violência direta ou estrutural”. (Galtung, 1990, p. 291, tradução nossa). No original: “the symbolic sphere of our existence – exemplified by religion and ideology, language and art, empirical science and formal science (logic, mathematics) – that can be used to justify or legitimize direct or structural violence.”

²⁷⁴ MINAYO, 2006, p. 13.

²⁷⁵ LEBENSZTAYN, 2016, p. 261, grifo da autora.

²⁷⁶ RAMOS, 2020, p. 228, grifo nosso.

3.3 – Metáforas de uma vida possível: o viés impressionista e a incansável poética do velho menino Graça

A metáfora é a técnica na qual Graciliano vai encontrar o fôlego necessário para adoçar suas memórias. Quando hesita, Graciliano transforma todos os cenários conjecturais de suas reminiscências possíveis em pontes para uma realidade mais suportável, na qual se pode existir e amortecer as dores da alma. Nesse ponto, a metáfora para a memória pode funcionar como um organizador externo que proporciona produções de sentido que extrapolam o que a sistematização comum da língua consegue alcançar. Ao recordar através de metáforas, Graciliano Ramos dá corpo e força a suas reminiscências de infância, porque é capaz de produzir no texto o efeito de um ilusionista que manipula as palavras para reproduzir as sensações e imagens que parecem compor aquele momento único do vivido. Apesar de parecer impossível, o autor figura a suspensão do tempo presente e do tempo passado, fundindo-os em um só em seu texto. Ainda que exista um intervalo entre o tempo presente da narração e o passado da voz narrativa, através dos *frames* e metáforas, Graciliano revive e reproduz os instantes memorados perante os olhos do leitor e não inviabiliza essa *dinamicidade* que constitui o caráter do “real”. Esta parece saltar aos olhos e movimentar o que antes seria apenas uma tela congelada do momento decorrido. Tal manipulação é perceptível nos inúmeros substantivos que “formam a construção imagética do[s] quadro[s]”²⁷⁷ ficcionais pintados ao longo do texto pelo escritor. As imagens dessa composição plástico-literária parecem ser o retrato impressionista desse “movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito)”²⁷⁸. Essa experiência narrativa-visual-sensorial atua na construção de uma outra imagem da realidade, ou seja, a representação não seria da realidade *externa* e sim da realidade *interna*, da *sensação* vivida que se constitui enquanto consciência do sujeito. Essa unidade com o “real” é mencionada no primeiro capítulo deste estudo com uma pequena amostra do parágrafo que inicia o capítulo *Manhã* e será aprofundado a seguir:

Mergulhei numa comprida manhã de inverno. O açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma. Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação. Nesta vida lenta sinto-me coagido entre duas situações contraditórias -

²⁷⁷ MOTTA, 2006, p. 403.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 401.

*uma longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à modorra. Frio e calor, trevas densas e claridades ofuscantes.*²⁷⁹

Aqui, o mergulho elucida a passagem do externo para o interno: o ato de mergulhar simboliza o reconhecimento da *paisagem* como elemento constituinte da consciência do narrador-protagonista. “[...] o romance também é uma obra que trabalha o processo de afloramento da consciência do real”²⁸⁰, como nos lembra Sergio Motta. Quando mergulha, o autor movimenta-se em profundidade junto à paisagem que se alarga, o *açude* está intumescido, inchado, cheio; os *caminhos estreitos* se transformam em *riachos* e inundam a alma do escritor, algo é preenchido para depois esvaziar-se. O espaço que havia se alargado se transforma no traço do vazio; os tons quentes estão reduzidos às cinzas e, se antes a terra havia se dilatado, agora o céu ganha a forma e parece cair sobre as cabeças, usurpando todas as cores e fluidos para compor seu azul infinito e seco. Assim o protagonista se vê, dividido entre dois cenários opostos: *luz* e *trevas*, céu e terra, líquido e sólido, um homem ao mesmo tempo farto e miserável, imenso e apático. No segundo parágrafo, o autor toma fôlego e perdura em seu mergulho interno:

Naquele tempo a escuridão se ia dissipando, vagarosa. *Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente.* Às vezes as peças se deslocavam - e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos. Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo *as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu. E o céu era terrível, e os donos da casa eram fortes.* Ora, sucedia que minha mãe abrandava de repente e meu pai, silencioso, explosivo, resolvia contar-me histórias. Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese – e isso me desorientava.²⁸¹

A *escuridão* é o *tecido negro* que o menino Graça *rasga* conforme acessa e refaz os anos de sua meninice na escrita; os borrões vão tomando forma, como uma pintura impressionista que *reúne pedaços de pessoas e de coisas* com contornos ficcionais e ângulos alegóricos do seu mundo particular. A polaridade não estava clara ainda que fizesse parte da *ordem dos acontecimentos*: as *pancadas* e os *gritos* eram como os fenômenos naturais e os astros, *chuva* e

²⁷⁹ RAMOS, 2020, p. 21, grifo nosso.

²⁸⁰ MOTTA op. cit., p. 403.

²⁸¹ RAMOS, 2020, p. 21-22, grifo nosso.

sol, e vinham do firmamento. Afinal, a autoridade parental ocupava o mais alto nível do espaço amostral terráqueo e, como o céu, poderia oferecer o mais manso pôr-do-sol ou a mais terrível tormenta. Essas oscilações desorientavam o menino que vivia sob a inconstância dos episódios dos *fortes donos da casa*. A relação estabelecida pelo escritor entre as autoridades e os astros do céu remarca essa representação metafórica da vida através do exterior, a paisagem geográfica caracteriza e compõe o arranjo e a expressão interna.

Dentro da cena apreendida compreende-se o significado profundo daquilo que o olhar pode alcançar, a impressão do lado de fora se imprime e repercute no sujeito. Em *Infância* esse movimento é uma constante, aparente nas metáforas e analogias que o autor tece na construção de sua autoficção. Na arte da escrita, mestre Graça arrisca um desenho como uma criança que tenta refazer o caminho de volta. Esse retorno, em específico, é para *A vila*, sétimo capítulo de *Infância*:

Buíque tinha a aparência de um corpo aleijado: o largo da Feira formava o tronco; a rua da Pedra e a rua da Palha serviam de pernas, uma quase estirada, a outra curva, dando um passo, galgando um monte; a rua da Cruz, onde ficava o cemitério velho, constituía o braço único, levantado; e a cabeça era a igreja, de torre fina, povoada de corujas. Nas virilhas, a casa de seu José Galvão resplandecia, com três fachadas cobertas de azulejos [...]. Na coxa esquerda, isto é, no começo da rua da Pedra, o açude da Penha, cheio da música dos sapos, tingia-se de manchas verdes, e no pé, em cima do morro, abria-se a cacimba da Intendência. Alguns becós rasgavam-se no tronco: um ia ter à lagoa; outro fazia um cotovelo, dobrava para o Cavalo-Morto, areal malafamado que findava no sítio de seu Paulo Honório [...].²⁸²

No trecho, o autor apresenta a vila com uma metáfora que lhe serve de mapa; um corpo que é possível guiá-lo; a figuração dos braços, das pernas e do tronco como o desenho dos limites geográficos de Buíque nos remete ao ato de olhar para borrões e vislumbrar rostos, animais, objetos, acontecimentos que de fato não existem. Esse movimento inventivo do autor imprime ao texto um tipo de *pareidolia*, transpõe no movimento de recordar os contornos e a suspensão da precisão realista que pode estar manifesta em uma obra impressionista. O corpo aleijado de Graciliano traz a incompletude como parte do todo, assim como as lacunas de seu texto e de suas memórias de infância, traz a figura da torre da igreja como ponto mais alto de qualquer ser humano: a cabeça e, que por consequência, “povoada de corujas” expressa o barulho silencioso da vida mental.

²⁸² RAMOS, 2020, p. 53-54, grifo nosso.

Além disso, entre as várias correspondências da vida do autor com a sua obra, é possível evidenciar uma em específico neste capítulo de *Infância*. Graciliano, ao descrever as ruas e os pontos de referência, revela um caminho em que após uma curva se chegava a uma jazida de areia que *findava no sítio de seu Paulo Honório*. Este é o nome que leva o protagonista de seu livro *São Bernardo*, publicado pela primeira vez em 1934. Teria Graciliano se baseado em um Paulo Honório verdadeiro para compor seu personagem? Ou teria apenas emprestado o nome e misturado, no fictício herói sertanejo, um ou mais traços de alguma personalidade incompatível que escolheu não assumir como sua identidade? Essas são perguntas que apenas contribuem para a discussão proposta até aqui neste estudo e que reforçam a linha tênue existente entre o ficcional e a não-ficção. Ainda segundo Fernanda Coutinho

as recordações apresentam-se como um jogo de armar em que as peças teimam em não se ajustar com facilidade e essa perturbação é partilhada com o leitor num processo que se liga à ética do narrar. Como não ser titubeante com relação a datas, à sequência dos fatos, se, uma vez passados, os acontecimentos se embaralham criando seu próprio jeito de se enovelar?²⁸³

Graciliano, ao construir uma estética autoficcional memorialística em *Infância*, manipula suas reminiscências e utiliza duas técnicas apresentadas no segundo capítulo dessa pesquisa: a *memória binocular* e a *memória esfumada*. Ambas estão à serviço da construção desse elo literário que une memória e ficção. O escritor, em sua hesitação, evidencia intencionalmente o processo lacunar, manipula o material *não ficcional* e demonstra o limiar de sua intenção literária: não é nem autobiografia, muito menos só ficção. Ao ampliar alguns quadros memoriais espalha pelo seu texto o sentimento de vazio que intensifica o vapor das incertezas reminiscentes e confere sentidos outros, potencializa o alcance subjetivo de sua escrita ao passo que se mantém fidedigno ao seu próprio esquecimento. Essa composição é perceptível nos trechos retirados do capítulo *Verão*:

Desse antigo verão que me alterou a vida *restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. [...] Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam consciência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias.*

²⁸³ COUTINHO, 2015.

Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto.²⁸⁴

O trecho acima carrega uma riqueza na descrição que alude a uma verossimilhança inventada, que desvia desse dever rijo para com a realidade e se molda aos interesses imaginários. Esse recurso consegue alcançar, de forma perfeita, a “realidade psicológica do personagem”, sendo “extremamente rica no que toca às primeiras impressões de memória”²⁸⁵. Quando Graciliano recorta suas lembranças, faz uso desse *binóculo* e direciona o olhar do leitor sobre uma das inúmeras faces que transpõe ao rememorar. Contudo, ao costurar sua narrativa em volta desses recortes específicos recorre-se a um recurso imagético, que perde a nitidez e aparece como borrões de cenas captadas e fracionadas. Ao atingir um nível psicológico, o espaço vazio evidencia essa *memória esfumada* que, através de alguns borrões caminha entre certezas e dúvidas; cria-se um vazio, que fica a cargo do leitor preencher ou deixar em branco. Tal feito pode ser ilustrado no encerramento do mesmo capítulo, o escritor deixa o leitor a imaginar como eram as violências sofridas pelo menino:

Hoje acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, *perseguido pelo verão*, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada. Aperreava o devedor e afligia-se temendo calotes. Venerava o credor e, pontual no pagamento, economizava com avareza. *Só não economizava nas pancadas e repreensões. Éramos repreendidos e batidos.*²⁸⁶

Tal como os pintores impressionistas, Graciliano Ramos molda um universo pictórico: “os contornos das figuras são apagados”²⁸⁷ para o efeito plástico surgir feito de metáforas, cores e sensações:

Na manhã de inverno *as cercas e as plantas quase se dissolviam, a neblina vestia o campo, dos montes de lixo do quintal subia fumaça, pingos espaçados caíam das goteiras, a cruviana mordida a gente. Sapatões de vaqueiros depositavam grossas camadas de barro no tijolo. Roupas molhadas deixavam manchas largas nos bancos do copiar. As paredes úmidas enegreciam. Deitava-me na rede, encolhia-me, enrolava-me nas varandas. Um candeeiro de querosene lambia a névoa com labaredas trêmulas.*²⁸⁸

²⁸⁴ RAMOS, 2020, p. 29-30, grifo nosso.

²⁸⁵ LESSA, op. cit., p. 20.

²⁸⁶ Ibid., p. 33-34, grifo nosso.

²⁸⁷ MOTTA op. cit., p. 404-405.

²⁸⁸ RAMOS, 2020, p. 22, grifo nosso.

Objetos inanimados e simples acontecimentos naturais se transformam nos sujeitos das orações do velho Graça, quase como se invertêssemos a ordem do mundo, não mais o olhar dos homens sobre a paisagem, mas a natureza firmada sobre nós. Há um ritmo imposto pela sucessão de eventos observados pelo menino e ambos reforçam esse borrão que compõe a montagem narrativa imagética de *Infância*.

Ainda em *Manhã*, Graciliano Ramos descreve o avô paterno de modo vago, mas considera que porventura teria herdado dele *a vocação para as coisas inúteis*, afinal, arte para o contexto em que vivia estava longe de ser um *bem incompreensível*²⁸⁹:

De um deles, *meu avô paterno*, ficaram *notícias vagas* e um *retrato desbotado* no álbum que se guardava no baú. *Legou-me talvez a vocação absurda para as coisas inúteis*. Era um *velho tímido, que não gozava, suponho, muito prestígio na família*. [...] *Bom músico, especializara-se no canto*.²⁹⁰

Ao rememorar, pode atualizar a imagem que tinha do patriarca já que agora, como escritor, se vê na mesma posição desse avô artista, *as coisas inúteis* são, na prática, essenciais para a existência. O velho contraditório, proprietário falido e liquidado pela insignificância torna-se para Graça a figura mais próxima de si mesmo enquanto escritor:

Meu avô, em pé, cantava – e *havia-se tornado enorme*. Como podia uma pessoa gritar de semelhante maneira? A grandeza e a harmonia singular hoje desdobram a figura gemente e mesquinha, de ordinário ocupada, apesar da moléstia, em fabricar miudezas. *Tinha habilidade notável e muita paciência*. Paciência? *Acho agora que não é paciência*. *É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam*. *Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos* – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. *Sentimos desânimo ou irritação*, mas isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. *Na aparência estamos tranquilos*. *Se nos falarem, nada ouviremos ou ignoraremos o sentido do que nos dizem*. *E como há frequentes suspensões no trabalho, com certeza imaginarão que temos preguiça*. *Desejamos realmente abandoná-lo*. *Contudo gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha*. *Meu avô nunca aprendera nenhum ofício*. Conhecia, porém, diversos, e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem. *Suou na composição das urupemas*. *Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido*. Julgava isto um plágio. *Trabalhador caprichoso e honesto*, procurou os seus

²⁸⁹ Termo elucidado por Antonio Candido em seu texto *Direito à literatura*, o qual o autor aborda a questão dos direitos humanos e afirma que os bens incompreensíveis são não só aqueles que asseguram “a sobrevivência física [...], mas os que garantem a integridade espiritual” (Id., 2004, p. 174) e entre estes recursos está, para ele, a arte e, por consequência, a literatura.

²⁹⁰ Ibid., p. 22-23, grifo nosso.

caminhos e *executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: preferiria vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável.*²⁹¹

Alongamos na discussão no trecho, já levantado no primeiro capítulo deste estudo, pela complexidade que ele carrega. Para além da técnica impressionista, a metáfora construída atinge os passos resilientes do processo laborioso que é a criação artística e, além disso, do que é ser um escritor *rijo e sóbrio* diante de um compromisso consigo e *insensível à crítica*. Pela primeira vez, vemos Graciliano, que sempre fez de si pilhéria alheia, levantar-se em sua defesa. Coloca-se, junto ao avô, em terceira pessoa e toma as memórias de *Infância* como um desabafo de sua condição atual na escrita. As urupemas, como a escrita do autor, não deixavam palavras sobraem ou floream sua escrita, peneirava-se tudo de forma caprichosa, assim como o trabalho feito pelo avô.

Como escultor de *peneiras*, tal qual Tertuliano, coava as palavras que fermentavam em caneta e papel. Se antes considerava *paciência*, hoje entendia o fazer artístico como uma *teimosia* com fundos de *fixação* e um *semblante de paz*; uma eterna labuta para elaborar e uma grande vontade de fuga, porém, ainda assim, *forte e seguro* persistia em sua escrita, porque esta era o *meio de expressão que lhe parecia mais razoável*. A oposição entre *obstinação* e *calma* trazem o desassossego e o desarranjo necessário para uma escrita que visa ultrapassar as barreiras literárias, humanas, temporais e espaciais. As metáforas formam a distração providencial que suspende o tempo-espaco e autoriza que as memórias revivam de novo, a cada vez que se abre *Infância*.

²⁹¹ Ibid., p. 23-24, grifo nosso.

Conclusão

Nossa intenção com este trabalho foi elucidar e delinear uma ótica possível ainda não experimentada na leitura crítica de *Infância*. A partir dos recortes teóricos desenvolvidos conceitualmente e analisados no texto literário, tentamos demonstrar o potencial inesgotável desse cânone não tão conhecido, mas igualmente rico e peça fundamental na performance literária de seu criador.

Encaramos esse estudo como uma parcela da infinita jornada de um escritor. Assim como fez Graciliano Ramos, a fragmentação, a insistência, os cortes, o semblante de paz e a inquietação interior fizeram parte dessa criação que, além de argumentos, foi composta por admiração, suor, alegria, choro e tudo que possa traduzir a árdua tarefa de estudar alguém como o velho Graça. A partir dessa experimentação, não pretendemos esgotar a análise sobre a narrativa da obra, mas sim acrescentar um complemento estético de apreensão do texto, ao passo que consideramos o que Kronegger pontua: “experiência sensorial e racional são dois modos diferentes de ser no mundo; um não exclui o outro.”²⁹²

Nossa hipótese iniciou-se na investigação sobre como a memória age na obra *Infância* e de que modo isso se reflete na escrita de Graciliano e no gênero escolhido pelo autor. Tal interesse, somado aos acúmulos teóricos alcançados, levou-nos a perceber a nuance literária com que caminha o texto; as memórias são apresentadas com inúmeras lacunas; no silêncio há uma mensagem que parece chegar aos olhos atentos. As metáforas percorrem os parágrafos como o elemento ficcional necessário para juntar esse quebra-cabeça e as pessoas que compõem o universo do menino protagonista se transformam em personagens. A junção desses elementos faz de *Infância* uma embarcação de travessia; a obra encontra-se na fronteira entre a ficção e o “real”.

A mobilização das memórias e a construção de si são preocupações que atravessam a obra que retrata a infância de Graciliano Ramos. Nossa análise partiu, em princípio, da crítica que Candido realiza em *Ficção e confissão*²⁹³, na qual o sociólogo aborda os principais romances do escritor alagoano e discorre sobre o seu percurso literário que, aos poucos, caminha em direção a uma escrita testemunhal. Candido repara nos resquícios de realidade que são observados entre *coincidências* literárias no trajeto do escritor e que vai alcançar o ápice de sua escrita testemunhal em *Memórias do cárcere*. Graça utiliza-se do material não-ficcional

²⁹² KRONEGGER, op. cit., p. 25, tradução nossa. No original “Sensory experience and thinking are two different modes of being in the world; one does not exclude the other”.

²⁹³ Op. cit.

para elaborar sua ficção de modo verossimilhante; os resquícios do “real” vão cada vez ganhando mais força. Posto isso, pôde-se ler *Infância* como um romance fronteiro e a autoficção nos pareceu ser um modelo que abarca o espírito de jornada que possui a escrita de Graciliano. Através de uma escrita memorialística que organiza as memórias constitutivas do eu, a ficção de si carrega a atitude literária do escritor que enlaça tanto o aspecto do relato – um testemunho do vivido – quanto a reconciliação com o passado e sua recriação.

Desse modo, consideramos a leitura da obra pelo viés do gênero da autoficção um ganho na análise de *Infância* por trazer maior aporte a vários aspectos importantes da escrita da obra em questão, como, por exemplo: a sua não-linearidade, a sua disposição fragmentada, a ficcionalização que costura as reminiscências, as recordações lacunosas, a ausência do nome do narrador-protagonista, entre outras. Tais aspectos do texto aludem a certa estética textual que se orienta a partir de características formadoras da memória. Ou seja, existe uma relação dupla entre a escrita e as memórias do escritor; ao passo que a escrita recompõe as lembranças, esta adquire contornos análogos à dinâmica própria da memória. Inspirados em Bergson, tomamos por memória os registros sobre o vivido que se atualizam e empurram constantemente o presente, num estilhaçar constante de inúmeros *flashes* que compõem um mosaico da *duração* humana e constituem a ação do sujeito no mundo. Afinal, as rememorações também são compostas de não-linearidade, lacunas, instantes ou junções advindas da ficcionalização.

A fragmentação da memória, em seus frames e recortes que são ampliados no livro, é repleta de sensações, cores e texturas, porém quase nunca nítida. Esse recurso sensorial, como sugerimos no trabalho, pode ser interpretado à luz de elementos impressionistas. Uma das hipóteses trabalhada ao longo do texto é a de que estes elementos auxiliam na composição do quadro memorial de *Infância* não como mero adorno, mas sim como traço que permeia a obra como um todo. São, portanto, fundamentais para imprimir no texto – e no leitor – as mesmas impressões vividas pelo narrador-protagonista. Para o Impressionismo literário o sensorial é o cerne da representação; a primazia não está em representar algo da forma mais fidedigna possível, mas sim em retratar o modo como o objeto é captado e apreendido pelo sujeito. Assim, em lugar do retratar preciso de um plano com todos os elementos presentes, preocupado com a apreensão realista do todo, ampliam-se os ângulos e os pormenores de um foco específico. Estes, ainda que retratados em meio às neblinas do esquecimento e das incertezas, são sombras que compõem, de modo fundamental, a narrativa memorialista na obra *Infância*.

Outro elemento da narrativa que destacamos é o caráter testemunhal da obra enquanto registro de violência, que encontra espaço na ficção e faz com que o testemunho ganhe vida

entre os esforços do rememorar. Inúmeros episódios vividos pelo protagonista são permeados por relações marcadas pelo ambiente violento em que se dão. Portanto, a elaboração da dor se configura como importante ferramenta para criar possibilidades narrativas que constituam, ao mesmo tempo, possibilidades alternativas ao real. Em outras palavras, elucida-se o impulso de retratar o vivido de um outro modo, possível e redefinido na organização do texto. Nesse sentido e para tal fim, buscamos demonstrar que a *estética da memória*, tal qual proposta por Carina Lessa²⁹⁴ – e na qual em muito nos inspiramos para a feitura do presente trabalho – pode também incluir o caráter de testemunho, presente em diversos excertos de *Infância*. O conceito de testemunho utilizado neste trabalho refere-se à narrativa de um evento traumático que expulsa os envolvidos do registro do simbólico. Dessa forma, a reelaboração desse momento experienciado é essencial para que o sujeito retorne a seus pares. É nesse sentido que o trabalho se propôs a pensar a linguagem que o trauma alcança em *Infância* em chave análoga ao testemunho.

Em suma e grosso modo, estes foram os temas que mobilizaram os dois primeiros capítulos da dissertação. Espera-se que o trabalho tenha atingido o objetivo de se aprofundar nos substratos teóricos propostos como diretrizes – autoficção, impressionismo e testemunho, que compuseram nossa proposta de leitura de *Infância* sob a estética da memória. Já no terceiro capítulo procuramos contextualizar estes elementos teóricos na leitura específica de excertos da obra. Assim, este último capítulo é o que se destina a uma leitura analítica mais próxima do texto literário. Para tal tarefa, selecionamos alguns trechos específicos capazes de explicitar a leitura baseada nos pressupostos apresentados nos capítulos anteriores. Aspiramos com isso que o trabalho tenha sido capaz de contribuir para uma leitura mais rica da obra *Infância*.

Quando nos debruçamos sobre o trabalho de um escritor como Graciliano Ramos, a literatura se transforma em um múltiplo instrumento de vida e expressão e cumpre um papel multifacetado: ora é a mão que assenta os tijolos, ora é o guindaste que eleva pesos descomunais. Assim é a escrita desse sertanejo que faz de si o instrumento da sua criação, usa a si mesmo como a melhor arma que poderia transportar em vida e sua linguagem transforma-se na via que caminha. Nessa estrada com duração de sessenta anos, quatro meses e vinte e quatro dias a narrativa, para Graciliano, era um veículo de expressão, um carro que conduzia suas investigações sobre si e sobre o mundo, carregava seu pessimismo e sua necessidade de amar e compreender os homens. Foi seu terreno de experimentação.

²⁹⁴ Op. cit.

Referências

ALVES, F. C. **Armas de papel**: Graciliano Ramos, as *Memórias do cárcere* e o Partido Comunista Brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2016.

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARMSTRONG, N. Character, Closure and Impressionism fiction. **Criticism**, Detroit (Estados Unidos da América), v. 19, n. 4, p. 317-337, 1977.

BAL, M. **Teoria de la Narrativa**: Una Introducción a la Narratología. Traducción de Javier Franco. 3. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

_____. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Introdução à metafísica. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. Coleção **Os Pensadores**, vol. XXXVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BOSI, A. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

_____. A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 309-322, 1995.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

_____. **Ficção e Confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARREIRA, S. S. G. A autoficção como estratégia literária: uma análise de *A resistência*, de Julián Fuks. In: **O eu e seus nós: teoria da literatura e crítica literária**. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (Org). Rio de Janeiro: Mares, 2017, p. 60-74.

CHIAPPINI, L.; LEITE, M. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHIARA, A. C. Corpos em conflito e memórias externas: em Graciliano Ramos, Pedro Nava e Ferreira Gullar. In: FUKELMAN, C. (Org.). **Eu assino embaixo**: biografia, memória e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 161-173.

COUTINHO, A. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

COUTINHO, F. Graciliano Ramos no território da infância. **Jornal O Povo** [online], Ceará, ano 87, n.29.200, 04 jun. 2015, Seção Vida & Arte. Disponível em:

<<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/06/04/noticiasjornalvidaearte,3448469/graciliano-ramos-no-territorio-da-infancia.shtml>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELGADO, C. A. DUARTE, K. B. Teorias canadenses da autoficção na obra de escritores brasileiros: uma interface teórico-ficcional. In: Congresso Internacional da ABECAN: 20 anos de interfaces Brasil-Canadá. 11., 2011, Salvador. **Anais...** Salvador, BA: UFRG, 2011. p. 1-6. Disponível em: < <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Delgado-Duarte.pdf>>. Acesso em 06 fev. 2020.

DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Gallimard, 2001.

FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, n. 17, 2016, p. 30-46.

FERNANDES, M. L. O. O papel da memória nas travessias de um narrador. In: LACHAT, M.; SILVA, N. F. C. (Org.). **Ficção e Memória**: estudos de poética, retórica e literatura. Macapá: UNIFAP, 2017. p. 121-143.

FILHO, D. P. **A linguagem literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 68. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II (1914). In: Freud, S. **Obras completas**. v. 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 193-209.

FROÉS, L. A infância como autoficção, em Graciliano e seus contemporâneos. **Cadernos de leitura** / série Infância, Edições Chão da Feira, n. 85, 1-9, 2018. Disponível em: < <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno85/>>. Acesso em 06 fev. 2020.

FONTES, I. S. S. Autoficção, memória e trauma histórico em *Uma fome*, de Leandro Sarmatz. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 52, 2017, pp. 50-65. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/2316-4018523>>. Acesso em 03 dez 2021.

FUKS, J. Julián Fuks faz autoficção com narrativa confessional. [7 de junho, 2017]. Recife: **Diário de Pernambuco**. Entrevista concedida a Isabella de Andrade.

GALTUNG, J. Violence, peace and peace research. **Journal of peace research**, v. 6. n. 3, 1969, pp. 167-191.

_____. Cultural violence. **Journal of peace research**, v. 27., n. 3, 1990, pp. 291-305.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1979.

GONÇALVES, P. M. **Voz narrativa e memória**: a busca de identidade pelas protagonistas de Felicidade clandestina, de Clarice Lispector e de Lives of girls and women, de Alice Munro. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara.

HALBWACHS, M. **A memória Coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HIDALGO, L. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea: Estudos Neolatinos**. 2013, v. 15, n. 1, p. 218-231. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/pnSw5V3xCdCtzPCFJKsfQbS/?lang=pt#ModalArticles>>. Acesso em: 29 ago. 2021.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KRONEGGER, M. **Literary Impressionism**. Estados Unidos: College & University Press, 1973.

LAGE, L. O controverso testemunho do não vivido: *Fragmentos*, de B. Wilkomirski. In: VIEIRA, E. M. A. (Org.). **Sobre imagens, memórias e esquecimentos**. Belo Horizonte: FALE, 2016, p. 71-89.

LEBENSZTAYN, I. **Graciliano Ramos e a Novidade**: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24112009-160650/pt-br.php>>. Acesso em: 20 maio. 2020.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LESSA, C. **Graciliano Ramos**: O desarranjo interior e a estética da memória. Rio de Janeiro, Gramma, 2017.

MARTINS, H. **O Impressionismo Literário em Crônica da Casa Assassinada**. 2003, 320 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103703>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

MBEMBE, A. Necropolítica. Trad. Renata Santini. In: **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, n. 32, 2016, p. 122-151.
MELO NETO, J. C. **Obra Completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MINAYO, M. C. S. **Violência e saúde**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

MORAES, D. **O Velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. 1. ed. rev. e ampl. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOTTA, S. V. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MOURÃO, R. **Estruturas**: ensaio sobre o romance de Graciliano. 3. ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

PLACER, X. **Adelino Magalhães e o Impressionismo na Ficção**. Rio de Janeiro, 1962.

POSSEBOM, R. A. **Infância de Graciliano Ramos: Memória ou Autobiografia?** 2011, 112 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14684/1/Rute%20Augusto%20Possebom.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RAMOS, G. **Infância**. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

_____. **Vidas Secas**. 143. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

RIBAS, J. A. **Autoficções: uma tendência do romance contemporâneo**. 2013. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

RIBEIRO, E. S. Bergson e a intuição como método na filosofia. In: **Revista Kínesis: Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia**, Marília-SP, v. 5, n. 9, p. 94-108, 2013. Disponível em: <<https://anpof.org/periodicos/revista-kinesis/leitura/1148/30192>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

REIS, C.; LOPES, A.C.M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1987.

SANDANELLO, F. O conceito de Impressionismo literário. In: Franco Baptista Sandanello (Org.). **Impressionismo e literatura**. São Luís/MA: EDUFMA, 2017a.

_____. **O escorpião e o Jaguar: o memorialismo prospectivo d’O Ateneu**, de Raul Pompeia [online]. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

_____. Revisitando o impressionismo literário: reflexões extemporâneas a partir de um conto de Domício da Gama. In: **FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC**, São Paulo, n. 18, p. 194-208, 2017b.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 371-457.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. In: **Revista Letras (UFSM)**, Santa Maria, n. 16, p. 9-37, 1998.

_____. Literatura e Trauma. In: **Pro-Posições**, Campinas, v. 13, n. 3, p.135-153, 2002.

_____. Narrar o Trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Revista Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 65-82, 2008.

_____. O local do testemunho. In: **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

_____. O testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: **Projeto História** São Paulo, v. 30, p. 71-98, 2005.

SILVA, A. B. Estudos da memória: diálogos possíveis entre Walter Benjamin e Graciliano Ramos. In: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. 14., 2015, Belém. **Anais...** Belém, PA: UFPA, 2015. p. 01-13. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455907456.pdf>. Acesso em 10 jan. 2020.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WATTS, C. Joseph Conrad and “Literary Impressionism”: a term best avoided?. In: **Afluente**, Maranhão, v. 4, n. 14, p. 40-48, 2019. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/12829/7260>>. Acesso em 10 jan. 2022.